

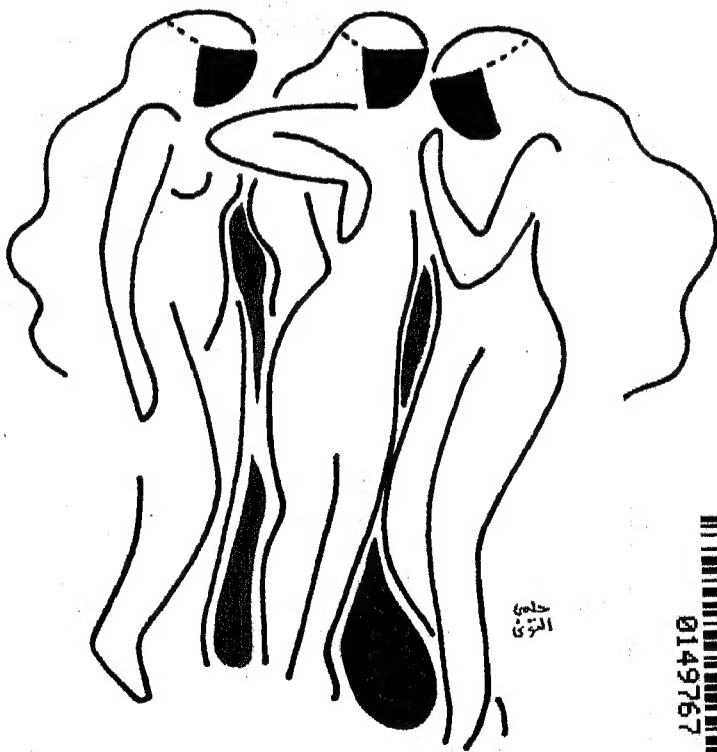


مسرح

م

علم المسرحية

الارديس نيكل



Bibliotheca Alexandrina



0149767

ترجمة: دريني خشبة

علم المسرحية

رقم الايداع ٧٢١٥ / ٩٢

I.S.B.N

977 - 5344 - 04 - 2

حقوق الطبع محفوظة

دار سعاد الصباح

ص . ب . : ٢٧٢٨٠

الصفاء ١٣١٣٣ - الكويت

ص . ب . ١٣ المقطم - القاهرة

فاكس : ٥٠٦١٠٣٠

٣٥ ش محي الدين أبو العز

ت ٣٤٩١٧٢٧ - ٣٤٩٧٧٧٩

الطبعة الثانية .

١٩٩٢

الاشراف الفنى : حلمى التونى

علم المسرحية

الارديس نيكول

ترجمة: درخشنة

دار سعاد الصباح

هذا الكتاب هو ترجمة لـ :

The Theory of Drama

By

Allardyce Nicoll

مؤلف هذا الكتاب

- ولد الأردس نيكول سنة ١٨٩٤ ولا يزال يتمتع بحياة خصبة مشمرة
- في طليعة العارفين بتاريخ المسرح والأدب المسرحي
- كان صاحب كرسي الأدب الإنجليزي واللغة الإنجليزية في كل من جامعتي لندن وبرمنجهام على التوالي
- وتولى كرسي المسرحية فترة طويلة في جامعة ييل — شيكاغو
- أكبر من جمع مواد مسرحية وكتب عن المسرح في العصر الحديث
- له كتب عن كل من الأقنعة؛ والمسرحية الإيمائية؛ والمسرحية الأخلاقية؛ والأقنعة في عصر ستوريات؛ والمسرح في عصر النهضة
- من أهم كتبه : السينما والمسرح؛ المسرحية البريطانية؛ المسرح الإنجليزي؛ قراءات من المسرحيات البريطانية، مسرحيات العالم (ويترجم الآن)
- من أضخم كتبه : المسرحية في القرن التاسع عشر (مجلدان) وثمانى مجلدات
- أخرى جمع فيها المسرحيات الإنجليزية من عهد عودة الملكية حتى اليوم
- أهم كتبه كلها وأكثرها تركيزاً هو هذا الكتاب الذى هو عمدة أساتذة مادة المسرحية في معظم الجامعات، كما أنه عمدة النقاد المسرحيين
- والمؤلف متفرغ الآن لشيكسبير، وتحت رئاسته تقام سنوياً احتفالات مسرح ستراford — أون — آفون مسقط رأس الشاعر الخالد

فهرست الكتاب

الباب الاول

الفصل الثالث	التقاليد والاصطلاحات المسرحية
٥٠	الوحدات الثلاث
٦٥	وحدة الموضوع
٧٨	وحدة الطابع
٨١	مشكلة القواعد في فن المسرحية
الفصل الرابع	كيف نحكم على المسرحية
٨٥	الصعوبات التي تكتنف علم المسرحية
٨٥	نصيحة لنتقاد المسرحية
٨٩	المسرح والمسرحية
٩٧	مشكلة المغزى الأخلاقي
١٠١	صياغة المسرحية
الفصل الخامس	صورة المسرحية
١٢٢	المأساة والمهابة
١٢٢	الصراع
١٤٤	الشغول أو الروح العالمي

الفصل الاول

علم المسرحية

١	عجالة تاريخية
٣	أرسطو والمسرحية اليونانية
٨	هوراس والمسرحية الرومانية
١٠	النقد في العصور الوسطى
١٢	النهضة والنقد الكلاسي الحديث
١٩	دلالة الأفكار الحديثة
٢١	النقد الرومنسي
٢٤	النقد الحديث

الفصل الثاني

معنى المسرحية (الدراما)

٢٦	نظرية المحاكاة
٣٣	قانون برزوتير
٣٦	نظرية سارسيه ، وتطبيق شو
٤١	مشكلة الإيهام في المسرح
٤٣	أساس الكتابة للمسرحية

(٣)

الباطل الثاني

المأساة

١٩٣ الإحساس بالروح العالمي

الشامل

١٩٥ التأثير الشعري

١٩٧ باطل الأباطيل

٢٠٠ الالتذاذ الخبيث

الفصل الثالث

الأسلوب

٢٠٤ العنصر الغنائي في المأساة

٢٠٧ الشعر المرسل والشعر المقفى

٢٠٩ الشعر المرسل والنثر

٢١٠ النثر الشعري (الشعر المنشور)

٢١٢ روح الإيقاع العالمي الشامل

٢١٤ النظم بوصفه مفرجا من حدة

الفجعة

الفصل الرابع

البطل في المأساة

٢١٧ أهمية البطل

٢١٩ عامل النقص في بطل المأساة

الفصل الأول

الروح العالمي الشامل في المأساة

١٥٢ أهمية البطل

١٥٤ استخدام العناصر الخارقة

للطبيعة

١٦٠ الشعور بالقضاء والقدر

١٦٣ عنصر السخرية في المأساة

١٦٥ الإيهام الذي يستدر العاطفة

١٦٦ العقدة الثانوية

١٦٨ الرمزية في البطل

١٧٢ الرمزية الخارجية

١٧٣ الرواية

الفصل الثاني

روح المأساة

١٧٦ الرأفة والرعب

١٨١ التفريغ من إصر الفجعة

١٨٢ جلال البطولة

١٨٤ الشعور بعامل الرفعة والشرف

(ح)

❦ الفصل الخامس ❦

أنماط من المأساة

٢٣٨ سمات المأساة اليونانية

٢٣٨ السكورس والوحدات

٢٤٠ النصّة

٢٤٢ مأساة عصر إليزابيث في عهدا

الأول

٢٥١ مارلو

٢٥٧ شيكسبير

٢٦٠ مأساة البطولة

٢٦١ مأساة الرعب

٢٦٢ المأساة العاتلة (الشعبية)

٢٢٠ الغلط غير المقصود والجهالة

الخالية من التفكير

٢٢٢ الخطأ المقصود

٢٢٢ الضعف والطموح في البطل

٢٢٤ البطل الذى لا عيب فيه

٢٢٧ البطل يملكه مثلاً أعليان

٢٢٨ العيب الذى تسببه الظروف

٢٢٩ موقف البطل في المسرحية

٢٣٠ البطل الصنو

٢٣٠ المأساة التى لا بطل لها

٢٣٤ البطلة

الباب الثالث

المهابة

٢٨٠ الأسلوب والمغالطة المحركة

العواطف

❦ الفصل الثانى ❦

روح المهابة

٢٨٢ تصنيف المسرحية

٢٨٥ الفرق بين الدرام والمهابة

٢٨٨ اللمز والمهابة

❦ الفصل الأول ❦

الروح العالمى الشامل في المهابة

٢٦٦ القوى الخارقة للطبيعة

٢٧٠ الرمزية الطبقية

٢٧٤ العقد الثانوية

٢٧٩ الرمزية الخارجية

(ط)

٢٢١ الفكاهة في الملهاة	٢٩٢ الناحية الاجتماعية للملهاة
٢٢٤ اللغز (التعريض أو الهجاء)	٢٩٥ مصادر الأشياء المضحكة
٢٢٥ الفصل الثالث	٢٩٨ عدم الملازمة
أنماط الملهاة	٣٠١ الفكاهة
٢٢٨ المزلة (أو ملهاة التهرج)	٣٠٥ الضحك الناشئ من المظاهر
٢٢٩ الملهاة الرومنسية (ملهاة	المسادية
الفكاهة)	٣٠٨ الضحك الناشئ عن السجايا
٢٣٥ ملهاة الطرؤ (ملهاة اللز)	الخلقية
٢٤٠ الملهاة السلوكية	٣١٠ الضحك الناشئ من الموقف
٢٤٧ الملهاة المذبذبة رفيقة الشائل	٣١٦ الضحك الناشئ من الكلام
٢٤٩ ملهاة الدسيسة	٢١٩ براعة التندر

الباب الرابع

الملهاة المفجعة

٢٦٥ خصائص المسرحية العاطفية	٢٥٥ نظريات في الملهاة المفجعة
٢٦٧ مشكلة المذهب الواقعي	٢٥٦ المزج بين المأساة والملهاة
٢٦٨ الآثار التي تطبعها الدراما فينا	٢٥٩ الملهاة العاطفية
٢٧٣ غائمة	٢٦٢ نظرية المسرحية الجدية
	العاطفية

مقدمة الترجمة

عرفت مصر المسرح والفنون المسرحية بمعناها الحديث منذ ثمانين عاماً أو نحوها ، حينما جاءت تلك الفنون على أيدي رجال من سوريا الشقيقة ، لكن هذه المعرفة كانت ولا تزال في أغلب الظن تقوم على الارتجال تارة وعلى الاجتهاد والتقليد تارة أخرى، وكانت عبقریات فئة تلبس من حين إلى حين في سماء المسرح المصري ، سواء في ميادين الاقتباس أو التصوير أو الترجمة أو ميادين الإخراج والتثيل ... إلا أن هذه الفنون جميعاً ظلت حركات فردية يقوم بها أشخاص فدائيون ممن لم يبالوا أن يشردوا على التقاليد ، ويخرجوا على آداب المجتمع ... المجتمع البائس الذي كان رجاله ينظرون إلى كل حركة فيها نزوع نحو الغرب والتشغف بالثقافات الغربية أو الأخذ بأسباب فنونها ، نظرهم إلى السكّنة الفجّرة الثأرين على آداب الشرق وتقاليد ... بل على أديانهم وشرائعه أيضاً .. ولم يبال هؤلاء الفدائيون بالإجماع ، النازعون نحو فنون الغرب وثقافته ، بتزمت أولئك المشفقين على الشرق ، الحائنين علم تراث السلف من تلك الثورة الحضارية التي ظنوها تنقّافاً وما تركه لنا السلف الصالح من تراث حضارى وثقافى ثمين ... في حين أنها لاتنأى ذلك التراث في شيء ، بل هي على العكس تكمله وتزيد عليه . وتكسيه عنصراً جديداً من عناصر التطور والحياة . وهل كان تراث السلف الصالح إلا نوراً أبدى ظلمات الجاهلية ؟ وهل الثورة الحضارية الحديثة إلا نور من ذلك النور ، إذا اختلف منه في بعض المظاهر فإنه يشبهه في أهدافه النبيلة ؟

لم يبال الفدائيون بالإجماع إذن ... ولم يهمهم أن يبدوا في أعين المجتمع القديم . المتزمت كالذين يتجرون بتجارة الخلاعة والفساد ، تلك التجارة التي كان المجتمع القديم المتزمت ينظر إلى الفنون المسرحية كأنها جزء منها ، أو

(ل)

أنها شر مافيا... كيف لا ، والنساء يعملن فيها جنباً إلى جنب مع الرجال من فوق خشبة المسرح ، وعلى ملاء من أعين جماهير تتغير كل ليلة ، وتتغير في كل مدينة ١

وظل الفدائيون الأجداد يكافحون في ميادين مختلفة ، وفي جهات متعددة... ظلوا يكافحون في ميادين الفن الذي يحتاج أول ما يحتاج إلى المال والمادة ، بأسلحة أهمها الصبر والفقر وظلوا يكافحون في جهات متعددة كان أشدها عليهم وأكثرها شحاراً وكسلياً جهة التزمت والرجعية ، ثم جهة الحكام الطغاة الجحمة الذين لم يفهموا من الفنون ، ولا سيما الفنون المسرحية ، إلا أنها لون من الترف الذي لا يصح أن ينعم به الشعب ، فلم يمدوا أى يد من المعونة إلى هؤلاء الفدائيين المكافحين الأجداد ، بل تركوهم يتاضلون وحدهم ، ويموتون جوعاً وقرا ، ولا يكاد أبنائهم يجدون ثمن أكفانهم! ...

وبالرغم من هذا ظل فدائيو المسرح يكافحون في سبيل نهضة مسرحية متكاملة .. متكاملة في نواحي التأليف والإخراج والتثيل وصناعة المناظر والإضاءة وغير هذا وذلك من سائر فنون المسرح ... لكنهم بكل أسف كانوا يتعشرون بصرف النظر عما كانت تنطوى عليه جوانبهم من تقانٍ وإخلاص ومحبة لفنهم المقدس . وكان الفقر هو العامل الأكبر لتعثرهم ... وجهل الحكام الطغاة في العهود المظلمة الماضية ... أولئك الذين لم يفهموا رسالة هؤلاء الفدائيين الأجداد فلم يبنوا لهم المسارح ولم يدرجوا في ميزانية الدولة لتشجيع الفنون المسرحية إلا مبلغاً ضئيلاً رمزياً لا يمكن أن تنهات عليه إلا فرق من الشحاذين وطلاب الصدقات لافرق من الفنانين الذين يقومون في هذه الأمة برسالة الانبياء والهداة والداعين إلى خير البشرية والسمو بالنفوس العام الذي هو مصدر كل رقي وأساس كل نهضة ، والتبع الصافي ذو التحرير الذي كانت أثينا العظيمة

(٢)

ترصد له نصف ميزانيتها قبل خمسة وعشرين قرنا .

لقد كانت الفرق القوية تتألف ثم تبرز بأعمالها المجيدة وتظل تتاضل وتكافح ، لكنها لا تلتك أن تنهار تحت أعباء العصر المادى والفقر المالى حتى اضطرت الدولة آخر الأمر إلى بسط رعايتها على البقية الباقية من أولئك الجنود المجولين الذين رصدت لهم تلك الميزانية الضئيلة التى لاتكفى لإنشاء مدرسة أولية وتزويدها بما يلزمها من أثاث وكتب وهيئة تدريس وما لا بد منه من فراشين و ... أدوات كتابية ... الخ .

ومع هذا فقد ظل أبطالنا يناصلون ... بعضهم يناضل داخل هذه الفرقة الحكومية التى يحسبها الجاهلون تجمع الممثلين المحظوظين المرفين ، وبعضهم يناضل خارج هذه الفرقة الحكومية جهاداً مريراً كله تضحيات شخصية قوامها التعب والصنا والخسائر المالية ...

وأعجب العجب أن يظل ركب المسرح المصرى يسير بالرغم من هذه الويلات كلها . وبالرغم من عدم وجود المسارح المبنية ، وبالرغم من قفافة الاعتماد المالى وتفاهة العناية الجدية للذين تبذلها الدولة للهنزة بالمسرح ، وبالرغم من ضآلة الوعى المسرحى فى مصر ، وانعدام اهتمام أغنيائنا بالفنون عامة ، والمسرح بوجه خاص ... وبالرغم من وجود معهد عال للتمثيل يخرج كل عام مجموعة من الممثلين الأكفاء تنقطع العلاقة بينهم وبين فئهم الرفيع لأنهم لا يجدون مسرحاً يمثلون فيه . وليس معهم مال يفتشون به فرقا تمثيلية يعملون فيها .

وبالرغم من هذا كله ... ظل الركب المسرحى يسير فى مصر ، وظل الفدائيون الأحرار يشقون طريقهم وسط المتاعب والعرق والدموع ، وظل المعهد العالى للتمثيل ، وأغلب الظن أنه سيظل ، يخرج كل عام دفعة من الممثلين بعد دفعة ، ودفعة من النقاد بعد دفعة أيضاً ... وهذه حال تدعو إلى الأمل ، وتبشر بالخير ، لأنها دليل على الإيمان بالمسرح ،

(ن)

وفهم رسالتهم .

هذه حال تدعو للأمل وتبشر بالخير لأن تكاثر الممثلين العاملين والممثلين الذين لا يجدون عملا ، ثم تكاثر النقاد الذين يجدون الصحافة التي يكتبون فيها ، والنقاد الذين لا يجدون لهم متنفسا يتنفسون فيه ، ثم تكاثر المتفرجين ذوى الوعى المستنير ، والثقافة الرفيعة ... كل هؤلاء هم عماد المسرح الحديث ، وهم الخامة الحية التي يفتر إلهها ذلك المسرح ... ولا أحسب أن العرائق المادية التي تحول بينهم وبين العمل المجدى سوف تستمر طويلا ... ولا سيما إذا كانت هذه العوامل ، أو أهم هذه العوامل ، تنحصر في بناء بضعة مسارح تعمل عليها الفرق الثيلية بلا مقابل في أول الأمر ...

وإذا كانت هذه هي أهم العقبات التي تحول بيننا وبين مسرح قوى وناسخ الأنس ... وهي عقبة مادية كما نرى ... فما أيسر التغلب عليها ببناء هذه المسارح ... والإكثار من بنائها في جميع عواصم الجمهورية العربية المتحدة .

ولست أحسب أنى كنت إلى الآن أكتب في غير موضوع هذا الكتاب . الذى هو واحد من الكتب التي انصرفت إلى ترجمتها ، بالرغم مما في ترجمتها من عناء ومشقة ، قاصدا بها سد تلك الحاجة المناسبة التي يجدها الممثل والمخرج والناقد المسرحى والمؤلف المسرحى ... ثم المتفرج نفسه ... وأولاء هم الذين يكونون الأسرة المسرحية التي تسكاد تنظم صفوف الأمة كلها ..

لقد لمست حاجة هؤلاء جميعا إلى كتب معتمدة تثقفهم بالثقافات المسرحية التي لا بد من أن يستنبطوا بها ليقوم وعينا المسرحى على نفس الأسس التي قام عليها في اليونان القديمة ، وفي رومة القديمة ، وفي أوروبا

(س)

وأمر بها ، وفي كل بلد سبقنا إلى الثقافة المسرحية والفنون المسرحية بمختلف صورها .

لمست حاجة الممثل والمخرج والناقد والمؤلف ... ثم المتفرج ... إلى طائفة من الكتب التي يتحدث فيها أساطين الفنون المسرحية إلى الممثلين والمخرجين والناقد والمؤلفين والمتفرجين عن هذه الفنون كلها ، وعما انتهت إليه تجاربهم فيها ، تلك التجارب العملية الطويلة التي كانوا يقومون بها في أحوال مثل أحوالنا التي وصفها في أول هذا الكلام ... وفي ظروف قاسية مثل ظروفنا القاسية تماما ... ظروف كانت تجشمهم الآلام والمتاعب والعرق والدموع والتضحيات .

لمست هذه الحاجة منذ أكثر من ثلاثين عاما ... لمستها وأنا أرى لما كانت تنتهي إليه فرقنا المسرحية ورجالها العطاء القديسون الذين تقدموا الصف وحملوا راية الفن وتحملوا همومه ... وجاعوا وقاسوا وتعذبوا ... وصبروا ، بالرغم من ذلك كله صبرا طويلا مريرا .

لمست هذه الحاجة وأنا ألتص للقراء تاريخ الأدب اليوناني والمسرح اليوناني والمسرح الأوروبي ... وبعد أن أنشئ معهد التمثيل وقامت فيه دراسات منهجية في معظم الفنون المسرحية من تمثيل وإخراج وقد وتأليف ، فضلا عن الدراسات الأخرى الثقافية المتعلقة بفنون المسرح .

ثم حدث أن أسندت إليّ الشرة لإدارة إحدى الفرقتين الحكوميتين المسرحيتين ، وهى الفرقة التي أعضاؤها من خريجي المعهد العالى ، فأتيت لي الفرصة للاندماج بين أبنائى هؤلاء الممثلين الشباب الذين سعدت بالاتصال بهم فى المعهد من قبل ، وأخذت ألتس حاجتهم الشديدة إلى الكتب التي يتحدثون عن فقههم ... أقصد فنونهم ... الكثيرة التي لا حصر لها ... وتحدثهم عنها بلسان عربى مفهوم - كما لمست حاجة المخرج والناقد والمؤلف المسرحي والمتفرج نفسه إلى الكثير من هذه الكتب ...

(غ)

ومن ثمة فكرت في أن أضطلع بهذه المهمة لخير هذا الفن الرفيع ، بل لخير
الفنون الرفيعة كلها ... الفنون التي كانت غر النهضة اليونانية في عصر بيركلس
كما كانت غر النهضة الأوربية كلها في عصر إليزابث ولويس الرابع عشر .
ثم في ألمانيا وروسيا والدول النوردية ووسط أوربا ... وفي أسبانيا قبل ذلك
كله ... ثم في أمريكا بعد هذا كله .

وتوكلت على الله ... وقلت كتاب : « في الفن المسرحي » لصاحبه حامل
علم الثورة في فن الإخراج الحديث جوردون كريج ... والكتاب مجموعة
من المحاضرات والأحاديث المختلفة ألقاها المؤلف لتقيف الممثلين والمخرجين
وكل من يعمل بالمسرح ، ووضع فيها تجاربي ونصائحه بين أيديهم .

ثم قلت كتاب : « حياتي في الفن » لعمدة فن التمثيل الحديث في العالم
كله ، ومنشئ المسرح الروسي الحديث ، الأستاذ كونستانتين ستانيسلافسكي
ويتحدث فيه عن تجاربي الطويلة في مختلف الفنون المسرحية من تمثيل
وأوبرا وأوبريت وباليه وإخراج وما أنشأ من معاهد واستوديوهات
تمثيلية وما عاناه من أزمات مسرحية تشبه ما عاناه ولا يزال يعانيه فداثيو
المسرح المصري منذ نشأته إلى اليوم من أزمات ، بل هي توابك ظروفنا
المسرحية كلها وتكاد تقع معها في وقت واحد .

ثم قلت هذا الكتاب لأكبر مؤرخ لعل المسرحية في العالم في العصر
الحديث ... السلامة ألدس نيكول ... الذي كان له الفضل
الأكبر في إرساء قواعد هذا الفرع من فروع المعرفة ، وجعله علما
خالصا ، أو أقرب إلى العلم الخالص ، صارفا في ذلك مجهودات جبارة
في استعراض وتقد النظريات والآراء المسرحية المختلفة عند اليونان
والرومان وعلما عصر النهضة وغيرهم من علماء القرن السابع عشر والقرن
الثامن عشر والتاسع عشر ، ومن يزخر بهم القرن العشرون ، ولا يزالون

(ف)

يعيشون فيه ، وينفقون من المجهودات الطائلة في سبيل إقرار دعائم هذا العلم ما ينفقون .

ومن العبث أن أتحدث عن هذا الكتاب وأنا أضع مادته بين يدي القارئ ، سواء كان هذا القارئ ناقدًا أو ممثلًا أو مخرجًا أو مؤلفًا مسرحيًا أو قارئًا عامًا ... إذ كيف أتحدث عنه ، ومن أين أبدأ هذا الحديث ، وكل ما في الكتاب يصلح للعرض في هذه المقدمة ؟ ولهذا يكنى أن أقول إنه كتاب يستعرض أنواع المسرحية في عصور التاريخ منذ أن عرف العالم المسرح حتى اليوم ، وأنه يتألف من أربعة أبواب ، أولها عرض يتحدث فيه المؤلف عن تاريخ المسرحية ومعنى كلمة مسرحية والتقاليد والمصطلحات المسرحية والمقاييس التي تزن بها قيمة المسرحية والصور المختلفة للمسرحيات جميعاً ... وثانيها باب كامل عن المأساة روحها وأسلوبها وبطلها وأنماطها وما يلزمها من الصبغة العالمية الشاملة التي تجعلها صالحة للعرض في كل زمان ومكان ... والباب الثالث ويتحدث فيه المؤلف عن الملهة ، وفي فصول تشبه الفصول نفسها التي حدثنا فيها عن المأساة ... وقد كانت ترجمة هذا الباب أشق ما لقيناه في ترجمة الكتاب كله ، لما في درجات الضحك وفروعه الكثيرة ، وطرق إثارته ، ولا سيما في المسرح ، من ظلال متفاوتة ليس من اليسير خلق الكلمات العربية التي ترادفها بحيث تنطبق عليها تماما ، وحسبنا أن المؤلف نفسه ، وهو يضع الأسماء لهذه الأنواع الكثيرة من الملهة ، وذلك بلغته الإنجليزية ، ولعله كان يضع الكثير منها لأول مرة في تاريخ المسرحية ... حسبنا أنه لاحظ هذه الصعوبة وهو يحتم حديثه عن أنماط الملهة في الفصل الثالث من الباب الثالث ، فكتب الفقرة الطويلة التالية التي نثبها هنا لأهميتها ، على ألا نعيد نشرها في نهاية الباب الثالث المذكور ، قال :

(ص)

« وقبل أن نختتم هذا الفصل لا نرى بأننا في أن نسوق ملاحظة حول أسماء أنماط الملهة وفروعها؛ لقد كان جلياً كل الجلاء أن الأسماء المصطلح عليها التي أطلقها النقاد ياطراد على أنماط الملهة لم تكن في هذه الآونة الأخيرة وحدها أسماء مضللة ومثارة للزلل، ومن ثمة فنحن نرجو من لا تروقه هذه الأسماء أن يشرع في وضع سلسلة أخرى من الأسماء، لا تقوم على تسميات أطلقت عليها أرتجالاً؛ بل تقوم على دراسة لطرق الإيضاح المستعملة في كل نوع فلهي شيكسبير قد تسمى ملاهى فكاهية بسبب تلك الخاصة الغالبة عليها، والتي هي مثار الضحك في جميع مسرحياته؛ وقد يصلح لاسم « الملاهى المفجعة الرومنسية » لإطلاقه على ملاهى بومونت وفلنشر، حيث تلاحظ وجود مزيج من العناصر الجدية والعناصر المضحكة؛ وقد نطلق على ملاهى جونسون لاسم « ملهة اللز، أو الملهة الهجائية » لأنها لا تقوم على براعة التندر، ولخلوها من الفكاهة؛ وعلى هذا الأساس نقسبه لا بأس من تسمية ملاهى إثر دج وكبرنجريف « ملهة التندر » لأن كلمة « سلوك » إن لم تكن مفهومة بكل ما تشتمل عليه من معان لا تكون إلا مجرد خلط بين ملاهى فترة عودة الملكية وملاهى الشطر الأول من القرن السابع عشر. وعلى هذا الأساس من تصفية الأسماء التي سميت بها الأنماط المضحكة، وبلوام تذكر هذه التسميات، يمكننا أن نمضى قدما في إدراك الخصائص المميزة لكل نوع على حدة..

فهذه الفقرة التي تعمدنا لإثباتها في المقدمة تدلنا على الصعوبة التي كان يلقاها المؤلف نفسه في وضع الأسماء لأنماط الملهة وهو يرسى القواعد لهذا العلم الجديد « علم المسرحية » وقد أصبح كل شيء علماً في عصرنا الذي نعيش فيه؛ بل لقد كان آرسطو منذ خمسة وعشرين قرناً يحاول أن ينظر إلى كل شيء على أنه علم خالص... وآرسطو كان مبتكراً في محاولته إرساء القواعد لهذه العلوم المبتكرة كلها.

(ق)

لذلك عانينا صعوبات حمة في ترجمة أسماء تلك الأنماط ، وكانت طريقتنا رجحناها هي الرجوع إلى المظان اللغوية والقواميس التي تعنى بإثبات اق الكلمة الإنجليزية ، من أصلها اليوناني أو اللاتيني أو الفرنسي الألماني ... إلخ ، وما يعنيه هذا الأصل ، ثم الاعتماد على معناه في وضع الإسم العربي ، على أن يكون اسما مفهوما مفسراً من الذي أطلقه المؤلف على النمط من أجله . هذا وقد ساعدتني قراءتي م المسرحيات المذكورة في هذا الكتاب ، والتي كان يطبق عليها المؤلف ياته ، في اختيار الأسماء العربية والصفات العربية والاصطلاحات حية التي تطابق أسماء المؤلف وصفاته واصطلاحاته بقدر الإمكان ؛ يفوتني هنا أن أذكر أن هذا كان مثار خلاف كبير بيني وبين صديقي ستاذ المراجع المشهود له بالقوة الفاتحة في اللغة الإنجليزية ، والذي لم يملك حين أقمعه بوجهة نظري في الأسماء والصفات العربية التي أضمنها 'ساس الذي أختارها من أجله إلا أن يوافقني ويقرها كما هي ، ولكن نقاش يزنطى شديد ... وكلانا معذور في هذا ... إذ أغلب الظن معظم هذه الأسماء والصفات والمصطلحات يوضع لأول مرة باللغة يية ، ولهذا فأنا والأستاذ المراجع نطمع في أن تكون هذه الأسماء والصفات والمصطلحات موضع عناية بجمع اللغة العربية ، حتى إذا رأى رأيا آخر ، لم يكن علينا إلا أن نثبت رأيه ذاك في الطبعة الثانية إن الله .

أما المسرحيات الواردة في هذا الكتاب فقد أثرها المؤلف بالذكر غيرها على أساس أنها مسرحيات مشهورة معروفة ... ولما لم يكن ها كذلك عندنا فقد رأيت أن ألخص معظمها في مجلد مستقل أرجو إضحه قريبا إن شاء الله في أيدي القراء لكي يستطيعوا تطبيق نظريات لف وتفهم آرائه على نحو أوفى وبصورة أكل . هذا مع العلم بأن

(د)

الوزارة قد كلفت بعض الزملاء بترجمة كتاب : « مسرحيات العالم » .
The World Drama للؤلّف نفسه ، وفيه يتحدّث حديثاً خاطفاً عن
هذه المسرحيات ، إلا أنه حديث لا يفتنى عن تلخيصها لكي يلم القارئ
بموضوع كل منها . وإذا عرفنا أن عدده هذه المسرحيات يقرب من مائة
وتسعين مسرحية أدركنا الجهد الذي يتطلبه تلخيص مائة منها على الأقل ،
وإذا أنسا الله في العمر رجونا أن نلخصها جميعاً إن شاء الله .

وهذا الكتاب لا تقتصر فائدته على الناقد أو القارئ العام أو القارئ
المتخصص فحسب ، بل هو من الضرورات التي لا غنى عنها للممثل والمخرج ،
لأنه يهرهما بأنواع المسرحيات كلها ، وينير لها الجو الذي ينبغي أن يربنا
كل رواية حق وزنها على ضوءه . .

وحينما تم ترجمة كتاب : « إعداد الممثل » لمؤلفه ستانيسلافسكي ،
والذي يقوم بترجمته زميلان كريمان وأشرف أنا بمراجعتهم ؛ وحينما تم ترجمة
كتاب : « فن كتابة المسرحية » لمؤلفه لاجوس إجرى ، والذي أقوم
الآن بترجمته ، تكون المكتبة العربية قد حفلت بطائفة متكاملة من كتب
الثقافات المسرحية نرجو أن ينفع بها الممثلون والمخرجون والنقاد والمؤلفون
المسرحيون وجمهور المتأدبين والمتفرجين على السواء .

والله نسال أن يوفّقنا لخدمة هذا الفن الرفيع الذي نرجو أن يقوم عندما
على أسس صحيحة إن شاء الله .

الرونة — القاهرة مايو ١٩٥٨

دربني غمسة

الباب الأول علم المسرحية

الفصل الأول

عجالة تاريخية :

علم المسرحية هو ذلك العلم الذى شغل أذهان الكثيرين من ألمع النقاد وفلاسفة في عالم الأدب منذ أن ابتلع فجر الفن المسرحى في سماء أوروبا ، من اليونان القديمة حتى العصر الحديث . وليس من العسير إدراك السبب في ذلك ، فالمسرحية ، كما لا يخفى ، هى أغرب طرُز الآداب جميعا ، وأعصاها على الفهم وأخْلِبا للثبوت . ففى اتصال وثيقا بكل مافى دنيا المسرح من مادة ، كما تعتمد اعتمادا كليا على جميع مايشتمل عليه هذا العالم . . . على جماهيره المكتظة ، وعلى شنف الناس بها في جميع أصقاع الأرض ؛ وهى تنوى في خاطر الشعب وبين جوانحه . حيث تلبت ثمة أصولها ، ثم تنمو وتزدهر . وفى وسعها أن تتوجه بالخطاب في نطاق شاسع وبصور شتى إلى شعوب متباعدة في التاريخ ، مختلفة في الأجواء ، إنها تهدف إلى الناحية الاجتماعية وإلى تقدير الناس لها ، كما أن في إمكانها الهبوط إلى أسفل أعماق التهريج والشعوذة . ومع هذا فهى تسمو في سهولة وبساطة ، وفى فخامة وجلال ، إلى أسنى ذرى الإلهام الشعارى ، حتى لتنفرد بمكان الصدارة ، دون ريب ، بوصفها أمتع ثمرات الأدب التى أنتجها ذهن البشرى . ولقد تحقق هذا في جميع الأجيال . ومن ثم قد حاولت الأجيال جميعا الوقوف على أسرار ذلك الفن الذى يضم داخل إطاره بلبا تشد السرك الذى طلى وجهه بالبياض إلى جانب أمير الدنمركة ^(١) . كما يضم الكوخ الريفى الذى بولغ في زركشته إلى جانب أبهى المسارح الملحة بالهياكل فى أثينا القديمة .

أرسطو والمسرحية اليونانية :

والمرود الذى تستقى منه جميع الدراسات الحققة عناصرها الجوهرية لتلك الصورة المسرحية من صور الأدب ، هو كما هو معروف ، كتاب الشعر (Poetica) لأرسطو ، وهو الكتاب الذى ظل الناس يتدارسونه الأحقاب الطويلة ، بوصفه من كتب الأماميات فى هذا الفن . — فكانوا فى عصر النهضة يتحمسون له ، ويحولونه لإجلالا لا يرقى إليه النقد ، كما تناولوه النقاد فى العصر الحديث بالبحث والتقدير . ونحن اليوم ، بطبيعة الحال ، قد جاوزنا تلك المرحلة التى كان الناس ينظرون فيها إلى أقوال الفلاسفة اليونانيين كأنها الإلهام الإلهى الذى لا مهرب منه إلا إليه ، أو كأنها التنزيل الذى ينبغى لكل شاعر أن يسجد بين يديه ، بل لعلنا اليوم أصدق من أسلافنا فيما لأرسطو ، وأعظم تقديرا لعبقريته ، لقدرتنا على تذوق مافى أفكاره من قوة ، ومافى تعييناته من أوجه القصور ، هذه التعيينات الفجة التى يحلوها فى أحسن صورها تحليل الحقائق المتعلقة بمكانته التاريخية ، وبأحوال المسرح فى أيامه .

لقد ولد أرسطو سنة ٣٨٤ ق . م ، وتوفى وهو فى الثانية والستين ، عام ٣٢٢ ق . م ، فى أى فترة بالضبط ، من عمره هذا ، وضع خطة كتاب الشعر ، ثم متى كتبه ؟ هذا مالا يمكن القطع فيه برأى على وجه التحديد ، ولعلنا ندنو من الحقيقة إذا قلنا إن ذلك قد تم بصرة نهائية حوالى سنة ٣٢٠ . فحوالى هذه السنة ، كانت المأساة اليونانية قد جاوزت تمام سمتها ثم أخذت تظهر عليها أمارات عنيفة من ذلك الانحلال الذى يبدو شيئا لا مهرب منه فى تاريخ نشوء أى فرع من فروع الأدب ، وفى تطور هذا الفرع .

ولقد أرسى استنبولس (٥٢٥ — ٤٥٦ ق . م) الأسس الثابتة للمأساة

اليونانية قبل أرسطو بحوالى قرن ونصف قرن من الزمان ، وذلك بالطبع بعد أن تشبّع بالمبادئ الأولية التى تركها آريون (٦٠٠ ق م) ثم فرينيكوس (٥١١ - ٤٧٢ ق م) ، وما أضافه عليها من قوته الجبارة ومقدرته العجيبة فى رسم الشخصيات التى كان عَرْضُها يبذو شاحبا من قبل . ولقد فاز إسخيولوس بجائزة المأساة فى سنة ٤٩٦ ، ثم قدم للمسرح بعد ذلك حوالى سبعين مسرحية ، لم يصلنا منها إلا سبع .

ثم جاء من بعده سوفوكلس (٤٩٥ - ٤٠٦ ق م) ، ذلك الشاعر الذى كان يمثل الروح اليونانى الخالص خيرا مما كان يمثل إسخيولوس ، والذى كان أكثر منه نضجا ، وتجانسا فنيا ، وإن اختلفنا فيه ذلك السؤدد الأخاذ الذى هو من خصائص إسخيولوس .

ثم أتى يوريبذس (٤٨٠ - ٤٠٦ ق م) بعد سوفوكلس فيكون أكثر منهما إنسانية ، وأقل صبغة دينية . وهو الذى أنزل المأساة من السموات التى كانت تسبح فيها ، وجعلها منذ ذلك التاريخ تعيش فى مستويات الحياة الإنسانية العادية .

لقد كان أدب هؤلاء الشعراء الثلاثة يزخر بالجمال . والظاهر أن هذا الجمال أخذ يتلاشى من بعدهم . وقد كان أرسطو ، الذى كتب ما كتب سنة ٣٢٠ ق م وما قبلها ، يجد بين يديه أبداع آيات المأسى التى استطاع الإلهام اليونانى أن يتنزل بها ، إلا أنه لم يجد من ذلك شيئا جديدا ، أو شيئا يجيش بالحياة فيما كان ينتج معاصروه ، فقد كان الشعراء الناشئون يتخذون من الروائع القديمة نماذج يحتذونها . وكان يبدو كأنما روح الابتكار قد عَفِيَ عليه الزمن فى ذلك العهد ، وكأنما — ثالث — هؤلاء الشعراء الكبار قد جابوا كل صقع كان يحتمل أن يجوبه الكاتب المسرحى المجد .

ولابد من أن نورد هنا عن الملهة كلمة تختلف بعض الاختلاف عما قلناه عن المأساة فلقد كانت الملهة على ما يظهر أبلا نموا ، وأدنى فى أذهان

الأثينيين مرتبة من المأساة . وإذا أغفلنا التمثيلية الإيمائية الدورية القديمة (The Dorian Mime) ، التي يبدو أن أرسطو فاز قد قيس الكثير من حيلها ، رأينا أن المؤرخين قد درجوا على تقسيم هذه الحركة الكوميديّة التي نشأت في بلاد اليونان إلى ثلاثة أقسام : قديم ، ووسيط ، وحديث ... على التوالي .

فالمهارة القديمة التي امتدت (على وجه التقريب من سنة ٤٧٠ إلى سنة ٣٩٠ ق.م) ، كانت تتمثل في أرسطو فاز (المولود في سنة ٤٤٨ ق.م) أبرز تمثيل . ولقد كانت تنسم بالصنعة السياسية على نطاق كبير ، كما كانت تهتم بالأنماط والحوادث غير الواقعية والمغالي فيها ، بما هو بأجمعه من ثمرات الخيال . وقد حلت محل هذه المهارة القديمة المهارة الاجتماعية في العهد الوسيط . أما أحدث أنواع المهارة اليونانية ، وبالأحرى ذلك النوع الذي لا نخطئه إذ اسمناه المهارة السلوكية : Comedy of manners ، والذي اكتسب أهم خصائصه المميزة على يد ميناندر Menander . فلم يظهر إلا حوالي سنة ٣٢٠ ق.م . وقد ظل مزدهراً حتى أواسط القرن الثالث ق.م ثم تلاشى بعد ذلك كما تلاشت المأساة .

ولم يكن أرسطو ، بناء على ذلك ، مستطیعاً كل الاستطاعة ، أن يقدر أعمال اليونان المسرحية ، فقد منعت عوامل الزمن الذي كان يعيش فيه من الوقوف وقرفاً تاماً على قيمة الروح الكوميدي لبلاده ، وإمكانات هذا الروح ؛ وكان من نتيجة ذلك أن عالج في كتابه الشعر ، المأساة والملحمة ، ونذر أن تكلم بشيء عن المهارة ، إذ كانت المأساة والملحمة هما هذين الطرازين من طرز الآداب اللذين ازدهرا في اليونان ازدهاراً طيباً في عهده . وواضح . لهذا السبب ، أن أقوال أرسطو في طبيعة المسرحية حتى وهو يقصرها على مسرحيات بلاده ويطبقها عليها ، لا يمكن بحال أن تؤخذ على أنها أقوال جامعة مانعة نهائية ؛ ومن هنا قصورها .

وواضح أيضاً أن أحكامه ، إذا تناواناها من وجهة نظر أوسع أفقاً مع ذلك ، لا يكون لها في كثير من الأحيان إلا قيمة محلية بحتة . لقد كان الناس يأخذون أقواله طوال العصور حتى القرن الثامن عشر على أنها أقوال مُسلّم بها ، حتى لقد أصبحت "قواعد" يحكم النقاد بمقتضاها ، بل كان مفروضاً أن يلتزمها المسرحيون فيما يكتبون . ولم يكن أحد ينتبه إلا في النادر ، وإذا وقع هذا النادر ، إلى طبيعة أقواله المحلية والموقوتة بزمانها . أما أولئك الذين كانوا يؤلفون للمسرح بالفعل ، كشيكسبير مثلاً ، فقد كانوا يفضون البصر تماماً عن آرائه وآراء من جاموا بعده في عالم النقد . إلا أننا لا نجد أحداً من النقاد ، حتى جاء أوجيهه Ogier ودریدن Dryden ، كانت لديه الجرأة الكافية التي تجعله يقرر أن أرسطو كان حرباً أن يبدل من آرائه لو أنه وقف على التطورات الحديثة التي طرأت على فن المسرحية ، بل إن هذا الرأي ظل مهملًا تمام الإهمال زمناً طويلاً بعد هذين الكاتبين بالرغم من وضوحه ، وبالرغم من الأهمية التي توليه إياها في أيامنا هذه .

وعلى هذا ، فنحن ، عندما نقرأ كتاب الشعر ، يجب علينا دائماً أن نتذكر أن مؤلف هذا الكتاب كان يعيش في القرن الرابع قبل الميلاد ، وأنه لم يكن في مقدوره أن يكون أية فكرة عن الأجداد التي بلغتها المسرحية الرومانسية ، وأنه ، حتى في عالم الإنتاج المسرحي الأثيني ، لم يكن يعلم شيئاً عن ملاهى ميناندر الأحدث عهداً ... على أن ثمة شيئاً أكثر أهمية من هذا وذاك يجب أن نلفت إليه نظر القارئ . ذاك أن كتاب الشعر ، في حالته التي وصل بها إلينا ، ليس كتاباً من كتب النقد ، كهذه الكتب التي من قبيل ما كتب أرنولد Arnold وميردث Meredith . ولا ينحصر ما يوجد فيه من صعوبات ذات بال في المتن نفسه ، مما قد ينشأ عن التلف ، بل إن صفحاتها بأكملها قد ثبت أنها محض اختلاق . والراجح أن ما نسميه بـ "كتاب الشعر" ، ليس إلا جزءاً من كتاب أضخم بكثير جداً من هذا

النكتاب المتداول، والذي ربما كان ملاحظات سريعة كان يكتبها أحد تلاميذ أرسطو وهو يليق محاضراته في أروقة الليسيوم^(١) الظليلة . ولعلنا إذا، تذكرنا هذا، نستطيع أن ندرك السبب في أن أجزاء ضخمة من هذا الكتاب تتناول تفصيلات بادية التفاهة، وهذه التفصيلات والوقائع العديدة - الخاصة بالصياغة، والمناظر وموضوع المسرحية، أو عقدتها - قد يناسبها أن تحشد في مجلد ضخم، أما وهي بحالتها التي نجدها عليها في كتاب الشعر فهي لا تتناسب في الكمية وما كتب عن المعلومات الأخرى في هذا الكتاب .

إن أرسطو ينفرد بالمنزلة الجليلة التي لا يدانيه فيها أحد . ونحن لم يصلنا في هذا الميدان شيء من العصور اليونانية يقرب من دراسة أرسطو للمسرحية والملاحمة، تلك الدراسة العلمية التي تقدر قيمة الأشياء تقديرا خاليا من الهوى . ولقد بحث في الأدب بطبيعة الحال كتاب مختلفون من كتاب هذه الفترة، إلا أن بحوثهم كانت إما عرضية صرفة، وإما كانت تدور حول الأمور الأهم شأنًا من أمور الدين والفلسفة . ومن هنا لم يكن من أهداف أفلاطون أن يتقد الأدب كما فعل أرسطو، بل كان يعكف على تطوير المذركات الكلية الفلسفية، ولم يكن الأدب عنده إلا مجرد صورة من صور النشاط الإنساني، لاحقة بالحقائق الأزلية التي كان همه أن يكشفها . فهو في الجمهورية « Republica »، قد أقصى الشعراء، لأن فهم الذي لا تخفى أهدافه على أحد، قد يتعارض وفق الحكم الذي ينشئه أفلاطون في صورته المثالية فيما كان يخصه . وتشتمل محاورات متنوعة أخرى على استشهادات من الأدب ومن المسرحيات بخاصة، لكنه لم يحاول قط في شيء من هذه الاستشهادات أن ينشئ نظاما أدبيا كهذا النظام الذي وضعه أرسطو في كتاب الشعر .

وتظهر في مسرحيات عدة لأرسطوفانز هو أيضا أفسكار تتعلق بأدب ذلك العصر، إلا أن النقد هنا أيضا قد غيّر مباشر وعرضي . لقد كان

(١) اللوبيون .

أرسطوفانز متخصصا في تصوير الأفراد والحوادث، ولم يكن متخصصا في التحدث عن الصور الأدبية والحقائق العامة، كما لم يكن لتورباته الساخرة بالذات والتي كان يوجهها إلى يوريببذ، أية أهمية في دراسة المسرح والمسرحية بوجه عام، بالرغم مما قد يكون لها من قيمة في فهم الآداب الأثينية الكلاسيكية. فضلا عن هذا، فكل ما نملكه من ذلك إن هو إلا جذاذان^(١) وقد احتفظ لنا كتاب النحو Ais grammatica لمؤلفه ديوميذ ببعض المادة القديمة، وثمة بعض الأحكام الهامة، لمؤلفين أقدم عهدا من ديوميذ مجموعة في كتاب أثيناياوس العجيب^(٢) Deipnosophistae أي مأدبة العلماء، لا مندوحة عن فحص شيء من هذا فيما بعد، وذلك نحو تفسير تيموكليز للمتعة التي نشعر بها في مشاهدتنا للباسا.

هوراسي والمسرحية الرومانية :

وتأتى بعد أرسطو فترة طويلة خالية من النقد المسرحي، وكأما كان مقدرا لهذا النقد كلما قامت له قائمة في خلال الأحقاب تلو الأحقاب أن يظل مرتكزا على أحكام أرسطو. ونحن نرى في هوراس (١٦٥ ق.م) أوليات هذه الحركة التي في وسعنا أن نسميها النظرية الأدبية الكلاسيكية الحديثة. لقد كانت طريقة أرسطو طريقة تحليلية إلى مدى بعيد. ولقد كان يتناول المسرحية تلو المسرحية فيحلل كلا منها جزءا جزءا، ثم يعطى رأيه آخر الأمر في سماتها المميزة الرئيسية جميعا. وصحيح أنه وضع القانون، لكنه لم يضعه بتلك الطريقة التعليمية التحفظية، بل هو لم يضعه إلا بعد

(١) هذه مبالغة من المؤلف، فقد وصلت من أرسطوفانز ملامد كثيرة بعضها كامل وبعضها شبه كامل (د)

(٢) أثيناياوس من العلماء اليونانيين المصريين (حوالي ٢٣٠ ق.م) من أهالي نوكرانيس.

ولا يعرف من كتبه إلا هذا الكتاب (مأدبة العلماء) وهو كتاب ممتع بالرغم من وداعة ترتيبه - وهو يصور أهل الماسي أجل تصوير ومجند من وقائع حياتهم وأقوال المؤلفين القدامى التي الكثير. وتسكد تكون هذه المتطافات التي قيسها عنهم هو كل ما بقى من مؤلفاتهم. (د خ)

إمعانه النظر بنفسه لإمعانا دقيقا في أعمال مسرحية بذاتها . أما طريقة هوراس فتختلف عن طريقة أرسطو اختلافا كبيرا . فتقريراته تقريرات تصفية كل التعسف ، ونحن نشعر كأنها لم تمحص - في كثير من الأحيان - التحيص الواجب . ففي كتابه رسالة إلى اليسوس Epistle to the Pisos نجده يرسل آراءه في أشد ما يمكن من الإيجاز المبترس . وقد تهرت أنماط الشعر هنا بصورة نهائية ، وتحدد لكل منها ، على ما يقول هوراس بصورة تقريرية ، وزن خاص . وقد جاء فيه أن الشخصيات في المسرحيات وفي القصائد على السواء يجب أن تكون أنماطا ؛ وأنه يجب ألا نبرز على المسرح ما يصح أن يؤدَّى خلف المناظر ، ؛ وأن المسرحية يجب ألا تزيد وألا تنقص عن خمسة فصول ، ؛ وأنه لا يصح أن يظهر على المسرح أكثر من ثلاثة أشخاص فحسب في أدوار متكلمة في وقت واحد . وأهم من هذا كله ما يقوله هوراس من أنه : « ينبغي ألا تغيب الغماذج اليونانية عن بالنا مطلقا ... ليلا أو نهارا » .

وهكذا نراه يسوق كل شيء في صورة لا تقبل الجدل . لأنه لا يدع أى مجال لأى لون من ألوان الابتكار أو التجديد ، اللهم إلا التجديد في الصياغة الكلامية ؛ ولعل رومة لهذا السبب لم تظفر بمثل تلك المسرحيات العظيمة التي ظفرت بها اليونان . على أنه من العسير كل العسر أن نحكم على المسرحية الرومانية ؛ وكيف نحكم عليها وهؤلاء الشعراء المسرحيون الرومان الذين اشتهروا في وقت واحد ، وهم إنيوس (٢٢٩ - ١٦٩ ق م) ، وباكيفيوس (٢٢٠ - ١٣٠ ق م) ثم آكيوس (١٧٠ - ٨٦ ق م) لم تصلنا من مسرحياتهم إلا شذرات قليلة فحسب . ولم يسلم من يد البلى سوى مآسى سنكا العشر ، من بين المسرحيات اللاتينية الجديدة . وقد كتب كل من بلوتوس - المتوفى سنة ١٨٤ ق م - وتيرانس (١٨٥ - ١٥٩ ق م) ملاحيمها في تلك الآونة على وجه التحقيق ، إلا أن النقاد كانوا

ينظرون إلى الملهة على أنها نوع من الإنشاء الأدبي أدنى مرتبة من المناسبة ؛
ولعلم كانوا يحذون في هذا حذو أرسطو أيضا .

وأهمية هوراس كناقذ ، هي أهمية تاريخية أكثر منها شيئا آخر ؛ فقد
استمد النقد في عصر النهضة كثيرا من أفكاره . وأهم من هذا أنه استمد
منه هذا الميل نحو صياغة « القواعد » ، وهكذا عدل النقاد عما كان يذهب
إليه أرسطو من الطريقة التحليلية التي كانت تغلب عليها الصبغة العلمية .

النقد في العصور الوسطى

من العسير أن نقرر في أى شيء من الدقة ما حدث للمسرحية الأقدم
عندا ، التي ظهرت في أثناء العصور الوسطى . على أنه قد أمكن إثبات أن
جانبا من المسرح الرومان قد استمر قائما أحقابا عدة ، ولهذا فقد نكون
على حق إذا اعتدنا أن الممثلين الجواله (histrioncs) كانوا خلال
العصور الوسطى كلها يتمسكون بتقاليد المسرح الرومان . ولا جدال في
أن السلطات الكنسية قرت ، بدافع لعلها لم تكن تفتن إليه دائما ، أن
تقوم بحمكة مضادة ، ومن ثمة فقد أنشأت المسرحية الدينية التي أخذت
تتدرج من مجرد المقطوعة ذات البيتين أو الثلاثة الأبيات (trope) حتى
بلغ بها ناظموها تلك المنظومات الطوال التي تتسكون منها المسرحيات
الدينية . على أن هذه المسرحيات كانت مسرحيات شعبية خالصة فلم تكن
ذات صبغة أدبية ، ولم يصحبها شيء من النقد جديد . ومع ذاك فقد
أسهمت العصور الوسطى بنصيب هام في حركة نقد المسرحية — وقصد
بهذا النصيب الهام الناحية التاريخية أكثر مما تقصد الناحية الجبرية —
وسنرى أن آراء العصور الوسطى سوف تعود إلى الظهور في الأوساط التي
لم يكن أحد يتوقع قط أن تظهر فيها . ولقد كانت الكنيسة القديمة تهتم اهتماما
كبيرا بما كان يعرض في الحفلات المسرحية الوثائق من ضروب الخلاعة ،

ولهذا استعانت بغيرة الآباء المسيحيين المتحمسين فأنمت هذا الاتجاه الذى كانت تغلب عليه المسحة الأخلاقية ، والذى سوف تلح آثاره خلال عهد النهضة وما بعدها . وكتاب برين ^(١) Prynn المدعو « الناقذ التاريخى » ، *Histrion mastix* ، يحشد فى صفحاته الألف الغربية فقرات لا حصر لها اقتطفها من أمثال هذه المصادر . ومع أن هذا الكتاب ليس فى ذاته كتاباً فى النقد الأدبى ، إلا أن الواضح أن الآراء التى يتضمنها لا جرم كان لها أثر عظيم فى صياغة أفكار معاصريه فيما يتصل بالأدب المسرحى . على أن آباء الكنيسة كانوا علماء بقدر ما كانوا مؤلفين فى الآداب والأخلاق ، وكان القدر الطيب من حذق بعضهم فى اللاتينية لا يفضلهم فى نظرم إلا الصلاح والتقوى . وقد ازدهرت المدارس ، وكثر النحويون فى القرون الأولى من العهد المسيحى ، وسرعان ما اندج هؤلاء النحويون فى الأوساط التعليمية والمدارس العظيمة التى كانت الأديرة مأوى لها . وفى هذه الآونة كان تيرانس وسنكا أستاذين فى الأسلوب اللاتينى ؛ ولهذا السبب ومهما قيل فى آثارهم الحفلات الشعبية، فإن مؤلفات هذين الشعارين لم تفقد قط مكانتها فى الأرقف المكتظة بغير ذلك من المجلدات فى المذاهب الدينية . وكيفما كان الأمر ، فيجب أن نتذكر أن الناس لم يكونوا ينظرون إلى تيرانس أو سنكا بوصفهما كاتبين مسرحيين بكل معانى هذه الكلمة ، وذلك لأنهما لم يكونا فى نظر أهل العصور الوسطى غير شاعرين لا غير ؛ ولقد كان الناس يظنون ، منذ عهد

(١) وليم برين (١٦٠٠ - ١٦٦٩) مصنف طهرى إنجليزى ولد فى سوانسوك - وكان ينسب رذائل عصره ومؤامراته . وكتابه *Histrion-mastix* هو رسالة ضد الروايات التمثيلية ، وقد قذف فيه الملكة هيرتا ماريا ، غوك سبب هذا القذف وحكم عليه بقطع أذنيه والجزى مدى الحياة - ثم أطلق سراحه ... لكنه عاد إلى معاداة المحاكم ، وانتخب عضواً فى البرلمان ، وعاضد كرومول محبة ثلاث سنوات ، لكنه نجا من السجن بعد سقوط كرومول وراح يؤيد الملكية تأييداً جنونياً (د) .

إيزيدور الإشبيلي (في القرن السابع) أن أشعارهما كانت تلقى إما بواسطة الشاعر نفسه أو بواسطة أحد أصدقائه من فوق شيء أشبه بالمنبر . ومعنى هذا أن المسرحية التي من هذا النوع أصبحت مجرد جزء من الشعر الروائي بعامة ... وفي هذا الوقت ، كان من بين الفروق الجلية بين المأساة والملمهة أن المأساة تتناول الشخصيات الرفيعة تناوولا جدياً ، في حين أن الملمهة تتناول الشخصيات العادية تناوولا رشيقياً خفيفاً . ولما أصبحت المسرحية لا تتميز بشيء عن غيرها من الشعر كله ، صار من المستطاع أن نعم تطبيق هذا الفارق في نطاق أوسع . فن هذا ما يقرره ذاتي (في سنة ١٢١٨) من أن الملمهة تبدأ ببعض الظروف المعاكسة ، إلا أن موضوعها ذو نهاية سعيدة ، كما يبدو ذلك في ملاهى تيرانس ،^(١) ومن هنا لم يتردد ذاتي في تسمية قصيدته « الكوميديا الإلهية » ، La Divina Commedia ، مذ كانت في مطلعها شيئاً كريها شديداً الهول لأن حوادثها تجري أول ما تجري في الجحيم ، أما نهايتها فسعيدة ، محبة إلى النفس ، مملئة بالبهجة ... لأن حوادثها تجري في الفردوس .

النهضة والنقد الكلاسيكي الحديث

ثم جاءت النهضة ، تلك التي ولد فيها من جديد روح الحساسية للشئون الكلاسيكية ؛ ثم اتصلت الملمهة والمأساة مرة أخرى بالمسرح (بعد أن كانتا مقصورتين على التلاوة) ؛ ومرة أخرى قامت حركة للنقد المسرحي ، متميزة بنفسها عن حركة النقد الشعرية العامة ؛ وأقبل الناس إقبالاً شديداً على ما بقي من المسرحيات القديمة ، فكشفوا عن ألوان جديدة من الجمال في أولئك الشعراء اللاتين من ناظمي المسرحيات الذين لم تذهب أعمالهم بتامها . كما وجدوا في مخطوطات العلماء اليونانيين التي طال عليها الأمد كنوزاً

(١) مترجماً في كتاب بارث كلارك European Theories of the Drama

أعظم عما استطاعت جزائر الهند الشرقية والغربية أن تقدم لهم من ثروة ،
 أضف إلى هذا كله ماتينوه حيثئذ من أن المسرحيات لم تكن مجرد قصائد
 (للتلاوة) لكنهما منظومات قصد بها أن تؤدى أمام جمهور من النظارة ،
 ويقوم بأدائها ممثلون من لحم ودم . وسرعان ماخطوا خطوة أخرى بعد
 ما قاموا به من إخراج ملاهى تيرانس وپلوتوس فى مسارح شبه كلاسية ،
 إذ شرعوا يكتبون ملاهى ومآس بالغة الدارجة ، ثم راحوا يخرجونها
 على تشكيلة من المسارح التى يختلط فيها طراز العصر القديم بطراز العصر
 الوسيط فى صورة غريبة ... وهكذا ولدت المسرحية الحديثة ... المسرحية
 الممتزجة بمسرحيات العصور الوسطى ... تلك المسرحيات التى قسم لها
 أن تؤدى إلى شيكسبير .

وأهتم الناس بطبيعة الحال بهوراس من جديد . وحينما عرفوا قيمة
 أرسطو مرة أخرى ، اشتد شغف الكثيرين منهم بتدوين دراسات فى النقد
 فى كل من المسرحيات القديمة ، والمسرحيات الأحدث منها عدا . ولم يكن
 لأرسطو نصيب من الذكر فى خلال العصور الوسطى كلها ؛ ولم يكن أحد
 يعرف عنه إلا قليلا من نسخة عربية قام بها ابن رشد ، ترجما عنه بدوره
 إلى اللاتينية فى القرن الثالث عشر العلامة هرمان Hermann . ولم يعرف
 العالم أرسطو معرفة حقيقية إلا حينما اكتُشف مرة أخرى المخطوط
 الكلاسى فى القرن الخامس عشر ؛ بل كان الناس حتى فى ذلك الوقت يتعشرون
 فى محاولاتهم تفسير عباراته ؛ ثم جاءت فى سنة ١٤٩٨ تلك الترجمة اللاتينية
 غير الوافية التى قام بها جيورجيو فاللا ، وقد كان لهذه الترجمة الفضل
 فى تنبيه الأذهان إلى أعمال الفيلسوف ، كما ضمنت قدرا من النجاح لأول
 مرجع يونانى نشره ألدوس Aldus سنة ١٥٠٨ ، وللترجمات الكثيرة
 باللغتين اللاتينية والدارجة ، وللأبحاث التى لا تعد لها التى بناها أصحابها
 على أقواله .

ومن الغرابة بمكان ، بالتقياس إلى العبقرية المستقلة الخلاقة التي اتسمت بها النهضة ، أن يميل تقادها إلى السطحية والأحكام الآلية . والظاهر أن شغفهم بالآثار الكلاسية جعلهم يرفضون الاعتراف بد أصالة ، شيء مالم لا متصوره تفكيرهم أنه من الفن القديم والحضارة القديمة . فنذ أن أصدر فيدا كتابه في فن الشعر *De arte poetica* (سنة ١٥٢٧) وما تلاه من تلك السلسلة من أبحاث النقد المنشورة والمنظومة ، ونحن نسمع ذلك النداء نفسه : « إقتفوا آثار الأقدمين » ، « لا تحاولوا أى لون من ألوان التجديد » ، « حافظوا على القصول الخمسة في مسرحياتكم » ، « قلدوا سنكا » ، « فوق كل شيء : « حافظوا على الوحدات » . « ققواعد الكلاسيين المحدثين هذه ، تلك القواعد التي سوف تتناولها في تفصيل أوسع فيما بعد ، قدر لها أن تكون الهياكل الرئيسية في أصونة النقاد المسرحيين ، وأصونة مؤلفي المسرحيات ، طوال قرون مستقبلية . ولم يحاول بعضهم أن يخفى تلك العظام النخرة ، بل كان يعالجها في احترام كأنها رفات قديس : وكان البعض يدعى أنه حر لا يابه بهذه العراقل الشاخسة في طريق حرية الفكر ، بينما كانت أصداء الجسجلة وراء أبوابهم تفضح أسرارهم ، على أننا يجب أن نعتز بأن عددا قليلا نجح في الهرب منها ، إلا أنهم كانوا من القلة بحيث لا يؤبه بهم ، ولم يكن لهم قط هذا الأثر الذي كان يفرضه خصومهم .

ويجب ألا يُظن بطبيعة الحال أن نظام النقد الفكري كله خلال هذه الحقبة كان يقوم على الآراء الكلاسيية ، فليس في مقدور الناس أن يلتقوا عن كواهلهم بمثل هذا اليسر أثر يبتهم ، وأثر أسلافهم الأقربين فيهم . ولقد كانت النهضة تشتمل على قدر عظيم من آثار العصور الوسطى ، متغلغل في كل من ألوان نشاطها الإنشائية والنقدية ؛ وكان التصور الشعبي للباساة ، كما سوف نرى ، يقوم إلى مدى بعيد على مُثُل العصور الوسطى بينما كانت أقوال كل من آباء السكينية ، وفلاسفة العصر الوسيط الأحداث من هؤلاء عهدا ،

تتهب انتهاباً شهماً بواسطة الطهريين Puritans ، ثم تُفسّر تفسيراً مُحكمًا بواسطة أنصار الشعر والمسرحيات . صحيح أن المذهب الطهري لم يؤثر في اللاتين ، كما أثر في الشعوب الجرمانية ، إلا أن حركة الإصلاح المضادة لم تقم بدور أقل شأنًا بين اللاتين مما قامت به حركة الإصلاح الخالص بين الشعوب الجرمانية . وسرعان ما فرغ النقاد في أثناء الحركتين إلى المشكلات الأدبية الأخلاقية التي لم يكن لأرسطو بها أى قدر من العلم ؛ وسرعان ما أصبحت الأفكار الكلاسيكية مختلطة بطائفة من الأفكار الأجنبية عنها تمامًا ، أو أنها كانت تفسر وفقًا لهذه الأفكار . وهذه النعمة التي تضرب على الناحية الخلقية هي من النعم التي لم يعفّ عليها الزمن تمامًا ، وهي مهما تبدّلت مطمورة تحت أفعال من الصور والأشكال المتعارضة لا تزال قائمة بالرغم من مضي ما يقرب من قرون أربعة (١) .

وسرعان ما أقام النقاد الإيطاليون لأنفسهم في فرنسا مكانًا رفيع الشأن ؛ فلقد كان البلاط الفرنسي على صلة ونيمة ببيوتات مانتوا وفلورنسة ؛ وكانت اللغة الإيطالية تكاد تكون لغة التأدب ورقة الحاشية ، وكان المؤلفون الفرنسيون يكثرّون من زيارتهم إلى بلاد تلك الأكاديميات القائمة عبر جبال الإيب والتي كانت وسيلة للترقى بجهود هذا الزمن الأدبية والفنية . وعلى هذا أصبح كاستلفيترو (٢) وسكاليجر (٣) أستاذين في فن النقد ؛ وأصبح الناس ينظرون إلى أرسطو بنظرهم إلى نبي الحكمة الأزلية الملهم . ونعود فننبه إلى أنه كان ثمة عدد من خصوم هذه الحركة ؛ بيد أن النظام الكلاسي

(١) وهكذا صرّ بدتوهرشى في سنة ١٥٥٣ جميع الأدب في سوء الدن ، وقد تابعه في ذلك

العالم سكاليجر Scaliger (١٥٦١) الذي كان أعظم مه شأناً وأكثر عجة في غوس الجماهير .

(٢ - ٣) Scaliger و Castelvetro من أعظم المشتغلين بالأدب والقدر في العصور

الوسطى - وقد كان سكاليجر (الأب = ١٤٨٤ - ١٥٥٨) من كرسوا حياتهم لخدمة

الأدب والعل ، وله مؤلفات قيمة ناقش فيها آراء إرزم ، كما كانت له شروح صافية على كتب

أرسطو في الحيوان والأدب والشعر (د . خ) .

كاذب يكون متبعاً في العالم بأسره ، وقد ظل متداخلاً في صميم تلك المدرسة العظيمة من مدارس الفكر ، والسليقة الفنية الخلاقة التي ازدهرت في عصر لويس الرابع عشر .

وقد تسربت ، المثل الكلاسيكية ، في الواقع ، إلى كل شيء ، وهينمت عظام هوراس النخره ، وطيف أرسطو الزائف ، فأشاعت الهيبة في النفوس جميعاً ، حتى في قلوب معاصري شيكسبير . لقد كان كل شيء يخضع لسلطان هذه النظرية غير الطبيعية بالغاً من السحر ما بلغه كتاب سدنى : « إعتذار عن الشعر » Apologie for Poetrie وسدنى بغض من قيمة الملهة المفجعة tragi-comedy التي كان ينبغي أن تكون إحدى المفاخر المسرحية في عصر إليزابيث ، وهو بغض من شأن أولئك الكتاب جميعاً ، الذين انغمسوا كما انغمس شيكسبير في التيار الرومنسي . وهو يتحدث عن « مأسينا وملاهينا » (وئمة ما يورما ينعيه عليها) فيلاحظ عبث مؤلفها بالقواعد ، وتجردها من التأدب الآمين ، والشعر البارع ، اللهم إلا إذا استثنينا جوربودك Gorboduck^(١) مع أن مسرحية جوربودك هذه ، مهما تكن قيمتها التاريخية ، لا يمكن أن تكون إلا قطعة سخيفة من البيان المُرَقَّص الذي لا يمكن أن يثير فينا شيئاً من الإلهام .

ثم يجيء چونسون بعد سدنى ، فيحاول أن يطبق تطبيقاً عملياً مادعاً إليه هو وسدنى نظرياً . وتقد چونسون تقد مبتور لأنه ينحصر بوجه خاص في كتابه الصغير المسمى « إكتشافات Discoveries » بيد أن ميوله الكلاسيكية الحديثة يمكن أن ترى بغير كاف من الوضوح في مآساتيه سيجانوس Sejanus وكاتيلين Catiline ، ولا جرم أنهما كتبتا لمعارضة مسرحيات شيكسبير

(١) إدورد - ١ - آير (١٨٦٨) - وقد فضلنا تلخيص هذه المسرحيات في كتاب خاص يكون ملحقاً لهذا الكتاب ويظهر في أثره مباشرة إن شاء الله وذلك لكي يلم القارئ بموسوعات المسرحيات التي يستشهد بها المؤلف ولا يفرحها .

الرومسية. ثم يأتي بعد جونسون كثيرون آخرون من النقاد والكتاب المسرحيين وفي الوقت نفسه كان مركز الثقل في حركة النقد ينتقل من إيطاليا إلى فرنسا. ونحن لا نجد في إيطاليا في واقع الأمر شيئاً ذا قيمة حقيقية من سنة ١٦٠٠ إلى سنة ١٧٠٠؛ في حين أن فرنسا تستطيع أن تفتخر في تلك المدة نفسها بالنقاد المتحررون الذين: أوجييه Ogier (المتوفى سنة ١٦٧٠) وبمولير (١٦٣٢ — ١٧٣) صاحب النظريات العملية، وبعده من الكتاب العظام الذين كان يطلق عليهم لقب د أوجستان^(١) Augustan من متعددي القواعد مثل تشابلان (١٥٩٥ — ١٦٧٤) ولاميناردير La Mesnardiere (١٦١٠ — ١٦٣) وهيدلان Hédelin (١٦٠٤ — ١٦٦) وبيركورني (١٦٠٦ — ١٧٨٤) ورأسين (١٦٣٩ — ٩٩) ورابان (١٦٢١ — ٨٧) وبوالو (١٦٣٦ — ١٧١١) وسان إفريمون (١٦١٠ — ١٧٠٣). ولا جرم أنهم نجحوا في تقوية روابط المذهب الذي ورثوه عن إيطاليا، وسرعان ما انتقلت أفكارهم إلى إنجلترا في القرن السابع عشر؛ وقد تفرد بمكان الصدارة في توضيح المذهب توماس رايمر Thomas Rymer (١٦٤١ — ١٧١٣) راهب الكلاسيكية الحديثة. وهو يوضح لنا في كتابه: النظر في مآسي العهد الأخير^(٢) (١٦٧٨) — و — نظرة عابرة في المأساة^(٣) (١٦٩٢ — ٩٣) هذا النمط الغريب من أنماط النقد، واصل به إلى *reductio ad absurdum* (أي إقامة البرهان بنقض تقيضه). فياجرو في نظر رايمر شيء مستحيل. لماذا؟ لأن من المسلم به أن جميع الجنود هم رجال

(١) نسة إلى العصر الأوغسطي والتاريخ الروماني، عصر أوغسطس العظيم. وكان أشهر أبناء هذا العصر أوفيد وهو راس وليمي وفرجيل وكانا لوس، وكان كل منهم (أوجستان) أي أحد أئمة الأدب في عهد أوغسطس — وقد استخدم هذا اللقب في عصر الملكة آن الإنجليزية وفي عهد الملك لويس الرابع عشر (د)

The Tragedies of the Last Age Considered. (2)

A Short View of the Treagedy. (3)

شرفاء ، ولأن من المسلم به أيضاً أن جميع البشر يجب أن يظهروا العرفان بالجميل لمن يحسن إليهم ... وهذا ببساطة هو قانون هوراس في الأنماط ، كما يوحى به فن اليونان ، بالغنا غايته .

أما دريدن ، كما مر بنا ، فقد شجب على هذا ؛ ومؤلفه المعروف «مقالة في الشعر المسرحي» ، Essay of Dramatick Poesie الذى نشره سنة ١٦٦٨ يصور في شكل حوار المعركة بين أولئك الكلاسيين المحدثين الذين كانوا يستلمون فرنسا ، وبين أولئك النقاد الأكثر حرية الذين استطاعوا أن يتذوقوا شيكسبير . و«مقالة في الشعر المسرحي» من الكتب التى ينبغى أن يقرأها كل من يريد أن يدرس أصول فن المسرحية ، وليس تطور النقد الأدبي فحسب . وملاحظات دريدن في النقد ليست متصورة على هذا الكتاب ، في الواقع ؛ ونحن نجد له قولاً من أنقذ أقراله حقاً ، لم نعر عليه إلا في نسخة من كتاب رايمر كحاشية من حواشى المخطوطات ، جاء فيه : لأنه لا يمكن أن أرسطو قد قال هذا ، لأن أرسطو يتخذ قواله من سوفوكلس ويوريبيدز ، ولعله كان يغير آراءه لو أنه رأى مسرحيات شعرائنا^(١) . ولم يكن دريدن وحده صاحب هذا الرأي ، بل لم يكن أول من قال به ، لأن فرنسوا أوجييه كان قد انتهى إلى مثل هذا سنة ١٦٢٨ . واسمع إليه يقول :

« لقد كتب اليونانيون لبلاد اليونان ، وظفروا بالإنجاح في نظر الصفوة المتتفة من أهل زمانهم . ونحن إذا أرخينا العنان قليلاً لعبقريّة بلادنا ورقة لغتنا ، نكون قد اقتدينا بهم على صورة أحسن كثيراً عما إذا رحنّا تفتى أثرهم خطوة خطوة ، في أساليب مبتكراتهم وقوالهم الشعرية ، كما صنع بعض

(١) للاطلاع على هذه الحواشى ارجع الى كتاب سكوت سيتسبرى Works of Dryden
من ٣٧٩ وكتاب سيتسبرى : L'œ Critici من ١٠٧ - ١٠٨

مولفيننا، (١) .

غير أنه مهما يكن دريدن قد سبق إلى هذا الرأي، فإن تعبيره من رنين القوة والحق ما يشهد لنوقة السليم الطبيعي، وإدراكه العميق للقيم الأدبية التي زاد بها في ثروة النقد. ولعل شعار كتابه العظيم «مقالة في الشعر المسرحي»، هو ما نجمه بالمثل في هذا التعليق الوارد في كتاب رايمر .

دولة الأقطار الحديثة :

ولقد بدأت تظهر أساليب جديدة في النقد وفي عالم المسرحية منذ بدء القرن الثامن عشر . وكانت أولى المثل الكلاسيكية الحديثة لا يزال لها سلطانها . ففي فرنسا، كان فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) يؤيدها في قوة وفي إصرار؛ وفي إنجلترا، كان أديسون (١٦٧٢ - ١٧١٩) يصدر أحكامه المهيبة، ال «أسيئة» التي هي من هذا النوع الذي لا إلهام فيه، النوع القائم على الطريقة المتبعة نفسها . على أن الروح الحديد لا يلبث أن يظهر بالتدريج . والظاهر أن هذا الروح الجديد يرجع إلى عاملين رئيسيين كما يعملان عملهما في تلك الفترة . أما العامل الأول فهو إعجاب الناس بشيكسبير؛ فلقد كانت مسرحيات عصر إليزابيث تمثل بانتظام في مسارح لندن، وقلبا كان يمضي أسبوع دون أن تتاح الفرصة للناس لشهود بعض مآسى أو ملامى شيكسبير وجونسون وفلتشر وماسنجر . وكان كل من هؤلاء قد حطمت جميع قواعد المذهب الكلاسيكي؛ وبالرغم من هذا، فإن النقاد لم يجدوا في هذه المسرحيات إلا ما يسعهم توجيهه الشاء إليه . وكانت الطريقة المعتادة للهرب من هذه القواعد هي الاحتجاج بالالتجاء إلى «الطبيعة»؛ لقد كان شيكسبير «يكسر شعره القومي بمسحة الجراءة وعدم المبالاة . لقد كان : «معشوق الطبيعة» .

(١) Préface au Lecteur ملحقة بكتاب (سور وسيداء) (١٦٢٨) أنزله

ونتيجة لهذا نلاحظ أنه : بينما لم تكن الطبيعة في فرنسا في القرن السابع عشرة تسمو على قواعد القدماء المزعومة إلا من وجهة نظرية ، إذا هي في انجلترا تسمو على تلك القواعد سموا عمليا على هذه الصورة . وفي الحق ، إنها لم تكذب تبليج على أحد ، إذا استثنينا الدكتور جونسون ، وحتى جونسون نفسه لم يظفر من ضوئها إلا بشعاع ضئيل ، حتى أن شيكسبير ليعد منها إلى انبثاق طريق المسرح أكثر جدة وأكثر صحة ، والسبب الذي لا سبب غيره لهذا هو أنه حطم هذه القواعد الكلاسيكية بالفعل . ومع ذلك فقد كانت ثمة حقائق ناصحة ، الحقائق التي كان لا بد من مواجهتها ، والتي أقنعت الناس إقتناعا لا مجال فيه للتردد بضرورة سلوك طريق أكثر تحررا من طرق التفكير السليم . ولعل هذه الدعوة إلى التحرر قد كانت أفْعَدُ العوامل في تطور التجارب الجديدة التي كان يقوم بها الكتاب المسرحيون في انندن . ولقد كانت المهلة العاطفية الرقيقة Sentimental comedy والمأساة البورجوازية ، بالرغم من بعدها من مسرحيات شيكسبير ، الدليل على رغبة الكتاب المسرحيين في محاولة شيء جديد يختلف عن تلك الطُّرُز التي أكل الدهر عليها وشرب ، ورغبتهم كذلك في الهرب من مجرد التقليد . وهذه العاطفية هي العامل الثاني العظيم الذي كان يعمل على خلق تغيير في الفكرة التي قام عليها النقد ثم انتقلت هذه المسرحيات إلى فرنسا ، وتحمس لها تحمسا كبيرا ديدرو (١٧١٣ - ٤) وأقرانه ، أولئك الذين لم يلبثوا أن حاولوا إيجاد تبرير معقول لأسلوبهم في كتابة المسرحية . ويبحث ديدرو للكوميديا الجديدة (١٧٥٨) ، ومقدمة لاشوسيه لمسرحيته La Fausse Antipathie (١٧٣٣) ، ومقالة بومارشيه عن المسرحية الجديدة (١٧٦٧) هي وثائق لا شك في أنها تضرب على وتر جديد مهما بدا فيها من هذا الطابع الذي يجعلها تلتزم آراء المذهب الكلاسيكي الحديث باقتباس اصطلاحاته ، وتنظيم مادتها وقمّا له . ويمكننا أن نتبع خطوات هذا التأثير المشترك ، وبالأحرى تأثير شيكسبير وتأثير الكتاب المسرحيين

العاطفين ، في كتاب ^(١) Hamburgische Dramaturgie المشهور ،
من تأليف لسنج (١٧٢٩ - ٨١) حيث نلس محاولة مقصودة للتوفيق
بين تقريرات آرسطو ومسرحيات شكسبير وغيره من المسرحيين المحدثين .

النقد الرومنسي :

وفي هذا الوقت نفسه أخذت تبدو للعيان بشائر تغيير كبير في ترتيب
الآداب وردها إلى مبادئها الأولية ؛ فقلد برزت إلى الوجود طلائع المذهب
الرومنسي في كلا المجالين النظرى والعملى ؛ لقد كان جراى Gray يكتب
أغانيه Odes ، وكان كولنز مستغرقا في تأملاته في مبحث القصة الكلتية ؛ ^(٢)
وكان تشارتوتون ، ومسز رادكف ، وجيش من الكتاب الآخرين ، عباقرة
وأدعياء ، يلتمسون طريقهم بإجراء تجارب نحو شعر جديد وثر جديد ؛
ومن هنا نشأ النقد الرومنسي بوصفه مكملا لامندوحة عنه لألوان النشاط
التي كان يضطرب بها عالم الفن الإنشائي ؛ وكان هيرد Hurd وآل وارتن
The Wartons وغيرهم ، يبذلون قصارى جهدهم لكي يظهروا الناس على
آيات جمال العصور الوسطى ، التي طالما احتقرها الناس . أما في إنجلترا ،
فقد كانت المسرحية ، والأسفاه ، منعزلة عن هذا كله إلى حد ما ، ولم تكن
المسارح في أواخر القرن الثامن عشر في حالة مزدهرة ، وكان الأدب
العاطفي قد أصبح أدبا كاذبا يغشى النفس ، والمسرحية المفجعة رخوة
ولاحية فيها . وما كاد القرن اتاسع عشر يطالع الناس حتى كانت الميلودراماة
قد ظهرت إلى الوجود ، ولبثت المسارح - لأمد طويل - لاتقدم

(١) كتاب جمع فيه لسنج فصوله التي نشرها في نقد الممثلين والروايات التمثيلية في مدينة

مهيرج (د)

(٢) القصة الكلتية أو Gaelic romance هي تلك القصص التي كتبها كتاب كلتيون

Celtic أو Gaelic - ولا سيما الأيرلنديون منهم (د)

غير الاستعراضات والمشاهد المثيرة؛ وما كاد الشعراء يفتننون إلى المستوى المنحط الذى هبطت إليه أخواق الجماهير حتى مالوا هم أيضا إلى تجاهل مسارح زمانهم تجاهلا تاما، أو راحوا ينشئون closet-drama أو المسرحية التى تقرأ ولا تمثل، كـ *مسرحية بيرون* «فرنر Werner»، التى لم يقصد بها وجه المسرح قط، ولم يضعها فى الشكل الذى يجعلها لائقة للإخراج المسرحى، على أن العودة إلى دراسة شيكسبير، ومعاصرى شيكسبير، بالإضافة إلى عودة الناس إلى تذوق الأجداد الحقيقية للأدب اليونانى ... كل هذا كان من أثره أن عاد الناس من جديد إلى الاهتمام بروائع الماضى العظيمة. وقد تقدمهم كولردج فى هذا الطريق، فأنشأ طرازا جديدا كل الجدة فى التحليل النقدى، فى محاضراته، وفى كتابه؛ ملاحظات على شيكسبير *Notes on Shakespeare*. ثم بذل هازلت قصارى جهده فى الوقت نفسه لكي يتكشف مظاهر الروح الكوميدي كما تناوله شيكسبير والكتاب المسرحيون فى عهد عودة الملكية *The Restoration*، وكتاب الرواية القصصية فى القرن الثامن عشر، بينما كشف لنا لامب Lamb عن لطائف أدباء عصر إليزابيث، وتحدث إلينا عنهم حديثا مستنيرا. ولقد كانت الأعمال التى أنجزتها هذه المدرسة أعمالا فائقة، إلا أنها اتسمت بسمتين فى الفترة الأولى من نشأتها منعتهما من الوصول إلى نتائج نهائية. وأولى هاتين السمتين أن طرائقها كانت ذاتية إلى مدى بعيد، تعتمد على أذواق النقاد العديدين، وأهوائهم، حتى لا يكاد الإنسان يعثر ثمة على تلك الركائز العلمية الواسعة الأفق، التى لا يشوبها الهوى، والتى أكتسبت كتاب الشعر لأرسطو مكانته العليا فى تاريخ النقد. والسمة الثانية أنها كانت تتجاهل ذاتية المسرح تجاهلا يكاد يكون تاما. ولعل شيكسبير عند كولردج كان شاعرا خالصا، ولعله كان ينظر إلى أعماله على أنها لم يقصد بها وجه المسرح على الإطلاق. إن واحدا من هؤلاء النقاد لم يحاول أن يكشف الظروف التى أحاطت

بآيات الفن المسرحى الكبرى فى أثناء العهود المختلفة لتاريخ المسرح . لأنهم لم يشيروا بكلمة واحدة إلى الصور الخاصة التى كان يتخذها المسرح اليونانى .
وقل مثل ذلك عن المسرح فى عهد إليزابيث ، فهم كانوا يجولون تقاليد المسرح أو يسكتون فلا يذكرون منها شيئاً ، ولم تحسب النقد هذه الظروف حق قدرها ، ولم ينتفعوا بها فى ميدان النقد ، إلا فى الأيام الأخيرة ، وذلك لما لهذه الظروف من الأهمية البالغة فى فهم المسرحيات ذات الطابع الخاص .

أما فى أوروبا فقد كان ثمة شيء ذو صبغة عملية أكثر مما فى المسرح الإنجليزى لقد كان شيلر (١٧٥٩-١٨٠٥) وجيته (١٧٤٩-١٨٣٢) يفهمان حاجيات المسرح فهما تاماً ، وكانت لأقوالهما من أجل هذا لهجة الزائق ، بينما استطاع عالم مثل شلجل (١٧٦٧-١٨٤٥) أن يستحدث مقارنات تحليلية لا يمكن أن يدانيه فيها غيره . وكان الألمان يكرسون أنفسهم فى حماسة للبحث فى تاريخ المسرح والمسرحية ، وكانوا يتحسون سُبُلهم فى ميادين الفن والجمال المعنوى ، ولهذا كان لجهودهم فى النقد قيمة لها قوتها الحقيقية ، وقدرتها على البقاء . لأنها تقوم على أساس من تقديرهم للحقيقة والأمر الواقع . وقد رأت فرنسا ، هى الأخرى ، تطور هذا الأسلوب الجديد من أساليب النقد . لقد كان القرن التاسع عشر قرن ثورة ؛ وبسبب غلبة تقاليد المذهب الكلاسى الحديث فى المسارح الفرنسية ، بدت هذه الثورة أكثر جدة وأشد عنفاً مما كان المذهب الرومانسى الإنجليزى . على أننا يجب ألا ننسى أن فرنسا كان لا يزال لها أن تستمتع بنشوة اكتشاف شيكسبير الحقيقى ، بينما كانت إنجلترا ماضية فى ذكر شيكسبير ، لانتفاء أبداً . وقد جاء دفاع هوجو عن هذا الشيء العجيب الذى يكاد يبدو شاذاً^(١) ضربة لازب لهذا السبب ، ونشبت الخصومات الأدبية حول ابتداعاته الجريئة ، فى صورة

لم يكن لها مثيل في الشاطيء الثاني من القنال الإنجليزي .

النقد الحديث :

لقد حدثت نقطة التحول في علم النقد ، في حوالى الحلقة التاسعة من القرن التاسع عشر ؛ فقد نجحت بحوث العلماء في كشف ميادين شاسعة من ميادين المعرفة فيما يتصل بكل من المسرح والمسرحية في الأزمنة الماضية ؛ وكانت الحماسة الأولى للرومنسية قد ذهبت ؛ وكان ثمة متسع من الوقت للتأمل ، وللتحليل المقارن ، وقد عولجت جميع المشكلات القديمة من كل جوانبها ، وبُدئ في فحصها من جديد ؛ وحفزت دراسة علم النفس بعض الناس إلى محاولة البحث في مصادر الضحك والافتعال المحزن ؛ وُعنى آخرون ، أمثال سارسيه وبروتير وآرشر ، بالأصول الأساسية لفن المسرحية نفسه ؛ وحاول غير هؤلاء وهؤلاء ، بعد دراسة ظروف دور التمثيل . استذكار الطابع الذى كانت تتركه في نفوس الناس كبار روائع المسرحيات ، حينما كانت تخرجها تلك المسارح التى لم يعد لها وجود الآن . وهكذا لا نجد لتلك الثروة من المعرفة ، وهذا الأساس المتين لحقائق الأشياء ، وتلك اللوذعية النقاد ، وهذا التجرد من الهوى ، ... لا نجد لذلك كله ضريبا إلا في هذا الكتاب الأول المجيد ، الذى كان أول مؤلف ظهرت فيه تلك الطريقة وذاك الأسلوب ... كتاب الشعر لأرسطو .

وهذا ليس يعنى بالطبع ، أن جميع المشكلات قد حُلّت ، وأن جميع المسائل قد استقرت استقراراً نهائياً ، فلم النقد بعد هذا كله ، ومهما كانت الطريقة التى يتم بها من المطابقة للأصول العلمية ، لا يمكن مطلقاً أن يصبح علما من العلوم الثابتة ، فحتى أكثر الاستدلالات براعة وأشد التقديرات تقيّدا ، تترك وراءها الكثير الذى لا نقول فيه شيئا . ويمكننا أن نقول إن فن نقد المسرحية (النقد الدرامى) بالرغم من هذه القرون

الطوال ، وبالرغم من المعارف السامية التي تمت في العصر الحاضر ، لا يزال في مهده ، لأنه لما يبلغ تماماً الرأى القاطع المانع في المسادة التي يعمل في ميدانها . فلقد كتبت مجلدات لا حصر لها عن المظاهر المسرحية المتعارضة من المأساة الرفيعة والملهة غير المبتذلة من جهة ، إلى أسوأ ألوان الميلودراما والهزليات من جهة أخرى ؛ بل لقد كتبت مجلدات لاعداد لها عن مسرح الدمى والقره جوز ، اللذين يمتان من بعد بوشائع القربى إلى نالياً (ربة الملهاة) وملبومين (ربة المأساة) وقد عملت دراسات جيدة عن إسكيلوس وسنكا ، وعن شيكسبير وموليير ، إلا أنه كثيراً ما حالت الصعوبات التي هي من سمات هذا الموضوع دون القيام بتحليل صحيح للسجاييا المشتركة بين كل من شيكسبير وإسكيلوس ، وبين كل من موليير وأرستوفانز ؛ والظاهر أن مثل هذا التحليل سوف يتيح أعظم الفرص لنقاد المستقبل ، وإن كانت الصعوبات التي هي من سمات هذا الموضوع ، ثم ضخامة العمل نفسه سيجعلنا نتنظر زمنا طويلا قبل أن نرى هذا العمل الذي سوف يؤدّي لمسرحية العالم الذي نعيش فيه ما أداه آرسطو للمسرحية الأينية . على أن هذه هي الناحية التي ينبغي لنا أن نتوجه إليها بأنظارنا ؛ ولا بد لكل من يكرس نفسه للقيام ببحث هذه الفكرة في النقد من اتباع طريقة المقارنة التحليلية التي يظهر أنها الطريقة التي لا معدى عنها في الواقع .

الفصل الثاني

معنى المسرحية (الدراما)

لا جدال في أنه من واجبتنا، حينما نشرع في عمل كالنبي نخب، بصدده الآن، أن نتوقف قليلا لنسال أنفسنا عما تقصده بالضبط بالكلمتين دراما، drama ودرامى dramatic، أو: مسرحية ومسرحى. وبمعنى آخر، ماهو في نظرنا جوهر فن المسرحية dramatic art إذا عارضناه فنون الشعر والتصوير والقصص؟ إنه فن من الفنون بلا ريب، ولكن ... بأى الألفاظ نستطيع أن نحدد هذه السمات الخاصة التى تميزه من الفنون الأخرى؟ لقد يبدو هذا، من النظرة الأولى، عملا يسيراً، بالقياس إلى غيره من الأعمال؛ إلا أننا إذا تأملناه ملياً لتكشفت لنا صعوباته، تلك الصعوبات التى قد يحسن أن نوضحها يبراد تحليل مقتضب لبعض المحاولات التى حدثت فى الماضى رجاء العثور على جواب مناسب وتعريف لا لبس فيه .

نظرية المحاكاة

من أولى النظريات وأكثرها شيوعاً تلك التى يمكن أن تسمى د نظرية المحاكاة، وإن تكن كلمة د محاكاة، التى تحتل تفسيراً أوسع وتفسيراً أضيق على حد سواء تحتاج منا إلى مزيد من العناية للنظر فيها؛ وقد يمكننا أن نعبر عن هذه النظرية فى أوجز صورها وأكثرها سداجة بهذه العبارة التى قالها شيشرون وقبىها عنه إلبوس دوناتوس . فالمسرحية فى رأيه : د نسخة من الحياة : مرآة للعادة : صورة منعكسة للحقيقة، فهذا التعريف، إن صح أن ندعوه كذلك، قبىه نقاد متلاحقون مئات المرات، وعُدَّ أساساً لبحوث لا عدد لها، وبخاصة فى زمن النهضة؛ وحتى فى الأزمنة الحديثة

نسبياً نجد أنه لم يعد من يقول به، وذلك أنه وافق أهداف الواقعيين الفنية في القرن التاسع عشر. فلقد كان غرض زولا من كتابته قصته "تيريز راكان"، هو في أساسه الغرض الذي عناه شيشرون حيناً قال: "د لقد استحدثت شخصيات لافائدة منها ولا حاجة إليها".

ويقول زولا: "د... لكي أضع كوارث الحياة اليومية جنباً إلى جنب مع ما يعانيه أبطال قصصى من أوجاع خفيفة، حاولت باستمرار التوفيق بين الجو العام في قصصى وبين الوظائف العادية التي تضطلع بها شخصياتى حتى لا يظهر أو بمظهر الذى يمثل، بل الذى يعيش، أمام النظارة"^(١)، ونجد مثل هذا الرأى نفسه، بتعديل بسيط، وراء كثير من النظريات المتعلقة بالكوميديا العاطفية والمأساة البورجوازية؛ وحيناً يقول بومارشيه إنه "إذا كان المسرح صورة صادقة لما يجرى في هذه الدنيا فإن الاهتمام الذى يثيره ذلك فينا لا بد بالضرورة أن يكون وثيق العلاقة بالطريقة التي ننظر بها إلى الحقيقة"^(٢) فنحن نتحقق من أن "مرآة الواقع، لا تزال مَـثـمـلَ بومارشيه الأعلى فيما يعرض على خشبة المسرح".

والآن، وإذا كنا سنأخذ بهذا الرأى في أدق تفسيراته، فإن المسرحية تكون فترة مقتبسة من الحياة. ومعنى هذا أن هدف الكاتب المسرحى يجب أن يكون إعطاءنا من فوق منصة المسرح صورة طبق الأصل لما لمشهد مما قد يكون حدث بالفعل، ولما لشيء تخيُّله الكاتب في صورة مجمله مشابها لما يقع في الحياة... ويجب أن يكون حوار تلك المسرحية أحسن أنواع الحوار الذى يكسبها صورة صوتية مطابقة للأحداث الحقيقية التي تجري بين الناس في حياتهم العامة؛ ولا بد أن يكون أعظم ما في المسرحية من جمال هو مطابقتها لواقع الحياة.

(١) مقالة تيريز راكان (١٨٧٣) ص ١١

(2) Essai sur le genre dramatique serieux (1767)

ونحن إذا ألقينا نظرة خاطفة على هذه الآراء، فقد نشعر بما يغربنا بالاعتقاد في أنها آراء صحيحة جذيرة بالثناء؛ إلا أن لحظة من التفكير فيها قينة بأن تكشف لنا عن زيفها. وبصرف النظر عما قد يخطر ببال الإنسان من أن أعظم الكتاب المسرحيين إن هم إلا مجرد أبواق أو قل جراموفونات تسجل الحياة كما هي - فرعان مائتين أن هذا النوع من المسرحية هو من المستحيلات، لا شيء، إلا لأن الرواية التمثيلية لا يمكن بحال أن تكون فقرة مقتبسة من الحياة، وحتى لو فرضنا أن مؤلفا من المؤلفين يستعمل في أحد مشاهد مسرحيته نفس الكلمات التي استعملها بعض الأشخاص الحقيقية ممن اتخذهم الكاتب نماذج لشخصياته المسرحية، فالحقيقة التي لا جدال فيها هي أن هذا المشهد لكونه غير مرتبط بما قبله أو بعده من المشاهد يكون مشهدا غير طبعى، أو بعبارة أخرى، يبعد عن الواقع ويدخل في نطاق الفن. لقد وقع اختيار المؤلف، بعد طول التجرى على هذا الجزء بذاته من أجزاء الحياة لأنه يخدم الغرض الخاص الذى كتب مسرحيته من أجله... وأكثر من هذا... إن كاتب المسرحية، إذا لم يستعمل بعض الأدوات الآلية في تسجيل الأصوات الأصلية، فلن يراوده الأمل على الإطلاق في استعادة نفس الكلمات التي تفوه بها المتحدثون بالضبط، بكل ما فيها من بيان، وبأدق التفاصيل التي نطقوها بها. وإذا كان هو الذى يتكرر المشهد والشخصيات، كما هي العادة، فلن يكون إلا حلما من الأحلام أن يتصور أن شخصياته هذه، إذا كانت أشخاصا حية، كانت تتكلم بمثل هذه الألفاظ، لو أن المشهد حدث في الحياة الواقعية. وعلى هذا، فالمذهب الواقعى بمعناه الصحيح هو من رابع المستحيلات، ومن الأشياء التي لا تقع في الحساب.

بل الكتاب المسرحيون العظام لا يدور في خلدكم أن يكتبوا شيئا من ذلك. وليست المسرحية الواقعية هي المثل الأعلى الذى يوجهون

إليه جهودهم . وقد تكون قوة الملاحظة ، والذاكرة الحسنة (أو تلك الأقراص التي تكون في متناول اليد ، والتي كان شيكسبير يستعملها ، على ما ذهب إليه مستر برناردشو في تعبيره الساخر) جزءاً من عدة الكتاب المسرحي الضرورية . إلا أنه لا يخفى أن الذي يجعله فناناً ، ويُظفره بمرتبة النهائية ، هو قدرته على الاختيار ، ومع قدرته على الاختيار ، وجنبا معها ، إلى جنب ، بل ربما كان أعظم منها ، ذلك الذي قد يسمونه : الطاقة الإخبارية Theinforming power التي يستطيع بواسطتها الإيحاء بالمعنى العظيم المليء بالمعاني في مشاهدته ، وفيما تنطق به شخصياته . وعلى هذا ، ففي وسعنا الآن أن نطرح جانباً تلك الآراء الواقعية الأضيق أقصاً ، إذ أننا لو تمسكنا بهذه الآراء لاضطررنا إلى القول بأن مسرحيات اسكيلوس وأرستوفانز وشيكسبير وموليير كانت مسرحيات رديئة ، بل لقلنا إنها لم تكن لها قيمة مسرحية (درامية) على الإطلاق .

على أنه يبقى بعد ذلك هذا التفسير الأوسع مدى مما تقدم ، ألا وهو تفسير نظرية المحاكاة ؛ ولا بأس هنا من الرجوع إلى آراء أرسطو وشُراحه . والمبدأ الأساسي الذي يقيم عليه أرسطو جميع قضاياها هو أن الفن ، بعامه ، يتألف من المحاكاة . وبكل أسف إن الكلمة اليونانية التي يستعملها بمعنى « محاكاة » لم يحاول أن يُعرّفها في أى مكان من كتابه ، ثم هو ، في حدود ما نعلم ، يستعملها في معان مختلفة . والأمر لا يستدعي هنا أن نخوض في بحث هذه المشكلة بحثاً مستفيضاً ، ولهذا نكتفي بالإشارة إلى أن أرسطو — على ما يبدو — لم يكن يعنى بالمحاكاة ترديداً خالصاً للواقع إلا فيما ندر . فمن ذلك قوله إن المأساة تتحرى تقليد طبقة من البشر أعلى من سائر الطبقات ، ولكن الملهاة تجعل الناس أurdأمامهم . ومن هذا يتأكد في روعنا أنه يستعمل كلمة المحاكاة بمعنى واسع سعة كبيرة ؛ ويُقَوَّى

بما نذهب إليه في ذلك أننا نجده يقول : « إن الملمحة ... وشعر المأسى ،
وفضلاً عن ذلك ، الملمة وشعر الدثرام ^(١) ثم الجزء الأكبر من فن الناي
والقيثار ، هي برمتها صور من المحاكاة ، . ونحن نكاد نقول بالفعل
إن أرسطو يفكر هنا إما في الانتفاع بالأشياء انتفاعاً واقعياً - كالأصوات
والكلمات - بوصفها أشياء مقابلة لاستعادة الواقع ، وإما فيما للفن من قوة
في خلق الانفعالات التي تثيرها مشاهد الحياة الواقعية نفسها . وإلا فإنه
يكون من الهراء والعيب أن نظن أنه فكر في أن تكون موسيقى الناي ، أو
أن يكون الشعر « محاكاة » ، بمعنى صورة أصلية لأشياء موجودة في الحياة
الواقعية ، وإن يكن هذا الإشكال في التصور ظل قائماً أحقاباً طويلة بالقياس
إلى المسرحية ، كما رأينا . ومثل هذا التفسير الواسع لصفة المحاكاة في المسرحية
يجد له صدقاً في بعض النظريات الأحدث عهداً ، تلك النظريات التي تدور
حول وظائف الكاتب المسرحي . وبما أن هذه مسألة لها أهميتها ، فلا بأس
من أن نستعرض هنا عدداً قليلاً من هذه النظريات :

يقول هوجو : « أظن أنه قد قيل : إن المسرحية مرآة تنعكس فيها
الطبيعة ، إلا أن هذه المرآة إذا أريد بها أن تكون مرآة عادية ... لها سطح
أملس مستو ، لما أمكنها أن تعكس لنا إلا صورة فقيرة للأشياء . صورة
ليست مُحجَّجة ، صادقة ... لكنها .. صورة لحيوية فيها ، فن المعروف
أن اللون والضوء مفقودان في الصورة المنعكسة البسيطة ، ولهذا ، وجب
أن تكون المسرحية مرآة بُورية - أي تُجمِّع الأشعة الملوثة وتُكثِّفها ،
بدلاً من أن تجعلها ضعيفة واهية .. مرآة تجعل من الشعاع ضوءاً ، ومن

(١) الدثرام Dithyramb أو أغنية لباخوس نوع من الأناشيد الراقصة التي تطورت إليها
الأغاني الدينية على يدى الشاعر اليوناني أريون (د)

الغزو مناراً . وهنا فقط ، تستحق المسرحية أن تكون فناً (١) .

وهذا الذى يقوله هو جو يؤكد أن الفن هو بالمسكان الأسمى من الأهمية ، ويمكننا أن نضيفه - أى كلام هو جو - إلى ما توصل إليه سارسيه من أن الطبيعة وحدها فرق المسرح قد تبدو شيئاً تافهاً ، بل شيئاً كاذباً .

يقول سارسيه : « إنى أعتقد أن واقع الحياة ، إذا أبرزناه فريق المسرح إبرازاً صادقا ، قد يبدو شيئاً مكذوباً في نظر هذا الوحش ، ذى الرؤوس الآلف ، الذى نسميه الجمهور ، ولقد عرّفنا الفن المسرحى بأنه المبلغ الإجمال الذى نستعين بموجبه على تمثيل الحياة فى المسرح ، وأن تقدم بواسطته هؤلاء المائتين والآلاف من النظارة المحتشدين فيه ، ما يتوهمون أنه الحق (٢) » .

وقد استطاع بعض النقاد فى عصور أقدم عهداً من عهد سارسيه أن يتخيّلوا هذه الحقيقة ، لكنهم لم يستطيعوا أن يتخيّلوا إلا فى صورة شاحبة وفى صورة شاحبة لغيب ، لقد تخيلها هيدلان Hédelin ودونها فى رأيه الذى يقول « إن المسرح لا يصور لنا الأشياء كما هى بالفعل ، ولكن كما ينبغي أن تكون » . وهو يعتقد أن « الشاعر ينبغي أن يُقيم أو دكل شيء لا يتفق وقواعد الفن . وذلك كما يصنع المصور حينما يعمل وأمامه نموذج لم تتوفر له سمات (٣) السكّال » .

(١) مقدمة كرومول ١٨٢٨ ص ٤٠

(٢) رأى فى المسرح A Theory of the Theatre مقدمة بقلم براندر ماثيوز (كتاب متحف براندر ماثيوز للفنون المسرحية - بجامعة كولومبيا - نيويورك - ١٩١٦ ص ٢١)
(٣) عن كتاب The Whole Art of the Stage (١٦٨٤ - ص ٦٥)

وقد قدم جيته النصيحة نفسها ، فقال : « إن من واجب من يرغب في العمل للمسرح أن يدرس المسرح ، ومؤثرات علم المناظر والإضاءة والحركة وما إليها من المواد الملونة الأخرى ، والسكتان المطعم بالزجاج و « الترتر ... كما يجب أن يدع الطبيعة وشأنها » .

ثم يلخص كولردج الحقيقة كلها آخر الأمر ، في إحدى محاضراته ، فيقول إن « المسرحية ليست نسخة من الطبيعة ، بل محاكاة لها ، وهي عبارة لم يكن في الإمكان حسم هذه المشكلة بأبلغ منها . ولأنه ليدولنا ، إذا نحن أعدنا النظر في هذه الآراء المختلفة التي رأها النقاد المحدثون ، أن أجداها جميعاً هو هذا الرأي الذي يتحدث عن المسرحية بوصفها نوعاً من هذه العدسات المركزة التي تُكسّر الشعاع ثم تضغطها فتجعل منها ضوءاً منيراً ، ثم تضغط الضوء فتجعل منه وهجاً .

ونحن حينما نتناول بالبحث أيّاً من أعظم الروائع المسرحية نستطيع أن نتحقق من صدق هذا التحليل ؛ لأن الكاتب المسرحي المتضلع ، حينما يقتبس شذرة من الطبيعة ، بدلاً من أن يكتفى بمجرد الحوادث الهامة ، فهو في الوقت نفسه ينظم ما قد لاحظته عن الحياة ، أو ظنه متعلقاً بها ، ثم يرفع مشاهدته إلى ذروة الإثارة والمسرة ... تلك المشاهد التي لو أنها جرت في الحياة الواقعية لكانت مشاهد كابية ولا إلهام فيها ؛ وهنا بلاشك ، عمل من أعمال الكاتب المسرحي العظيمة .

بيد أن هذا لا يتقدم بنا كثيراً في طريق البحث ، فنحن قد شرعنا نسير فيه محاولين أن نجد تعريفاً لهذا الشيء الذي نصفه بأنه تمثيل وبالأحرى ، درامى dramatic ، وكل ما نبحثنا في عمله هو ما أوضحنه

من أن المسرحية فن ، ولكن جدير بنا ألا ننسى أن كل فن يسير في هذا الطريق ؛ وهذا هو ما يتفق وما ذهب إليه أرسطو الذي كان يرى أن الفنون كلها تقوم على المحاكاة ؛ وقد حاولنا ما وسعنا المحاولة فلم نجد خصيصة تعيننا على وضع حد مُعيّن يفصل بين فن الدراما الخاص بهذا ، وبين الفنون الأخرى القريبة منه مثل الشعر والقصة الخيالية .

قانونه بروتتيير :

من أغرب الأمور أن يكون عدد المحاولات الجديدة التي قام بها العلماء لبحث هذه المسألة قليلا إذا قيس إلى غيره . وقد يستحسن أن نبدأ هنا بهذا القانون الذي أعلنه وأذاع به بروتتيير ، في أواخر القرن التاسع عشر ، ثم أقبل عليه النقد يبحثونه بحثاً شديداً في السنين العشرين الأخيرة^(١) . ونستطيع أن نقول إن هذا القانون ، المصوغ في أقصر الكلمات وأشدّها اختصاراً والذي ابتكره بروتتيير ، يتوقف على التسليم بأن الإرادة هي الخصيصة الأولى من الخصائص المميزة للمسرحية . « ففي المسرحية (الجديدة) أو في المهزلة ، ندرك أن الذي ننشده من المسرح هو مشاهدة إرادة ، تكافح في سبيل الوصول إلى هدف مُعَيّن ، وهي مدركة للوسائل التي تستعملها في سبيل الوصول إليه... أما القصة ... فهي تقيض المسرحية . » لأن المؤلف يحاول أن يعطينا في القصة ، صورة للتأثير الذي تؤثر به فينا جميع الأشياء التي هي خارجة عنا ،^(٢) ولكي نوضح ما يريده بروتتيير ، نضع بين يدي القارئ عبارتين مقتضبتيّن آخرين ، أولاهما هي الخلاصة التي وضعها الناقد الفرنسي نفسه ، وهي :

(١) آخر طبعة لهذا الكتاب - وهي التي ترجمها - صدرت سنة ١٩٢٧ (د) .

(٢) The Law of the Drama (برالد ما نيوز في كتابه متحف جامعة كولومبيا

الفنون للمسرحية - نيويورك ١٩٣٤ ص ٨٣

إن القانون العام للمسرح يتحدد بعمل إرادة مدركة لنفسها . والأنواع
الدرامية (المسرحية) تتميز بطبيعة العقبات التي تصطدم بها هذه الإرادة .
أما العبارة الثانية ، فهي ترجمة قام بها ولیم آرثر لخلاصة وضعها لأرائه .
وهي :

المسرحية تمثيل لإرادة إنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل
الطبيعية التي تحوطنا وتمتخف بنا ، إنها واحد منا ، مقذوف به حياً فوق
المسارح ليصارع الأقدار ، ضد القانون الاجتماعي ... ضد واحد من
بني جنسه ... ضد نفسه إذا لزم الأمر ... ضد أطباع أولئك المحيطين به ،
و ضد رغباتهم ، وأهوائهم ، وحقاقتهم ، و ضد أحتقادهم (١) .
وقد حلل هذه النظرية كذلك هنري آرثر جونز ، ذلك الذي قام
من جانبه بوضع صيغة لـ " قانون جديد للمسرحية ذي سمة عالمية شاملة ،
إذ يقول :

تنشأ المسرحية حينما ينشب صراع بين شخص أو أشخاص في تمثيلية ،
وهم واعون لهذا الصراع ، أو غير واعين له ، وبين شخص معاد ، أو ظروف
أو حظ مناوئ . ويكون هذا الصراع في كثير من الأحيان أشد عنفاً ،
إذا كان الجمهور على علم بأسباب المشكلة التي تشهده ، وذلك كما في مأساة
أوديب ، بينما الشخص نفسه ، أو الأشخاص الكائنون على المسرح ، لا يعرفون
من أمر هذه المشكلة شيئاً ؛ فن هنا تنشأ المسرحية (الدراما) ، ثم لا تزال
بسيلاً حتى يقف هذا الشخص أو أولئك الأشخاص ، على سر المشكلة .
وهي تظل قائمة طالما نحن نشهد رد الفعل في شخص أو أشخاص ، جسمانياً
كان هذا الرد أو عقلياً أو روحياً ، وهم يصارعون القوى المضادة من إنسان
أو ظروف أو مقادير ؛ ثم تأخذ في التراخي حينما تهبط حرارة رد الفعل ؛
ثم تتلاشى حينما يتم رد الفعل . ويكون رد الفعل الناشئ في شخص بسبب عقبة

من العقبات في أشد حالاته وأعنف صوره حينما تأخذ العقبة صورة إرادة لإنسان آخر ، في صدام متوازن تقريباً (١) .

فهذه أقوال كلها في غاية الجودة ، على حد قول مسز أوكلبي ؛ ومن الممكن الدلالة على كل حكم منها بالرجوع إلى عدد من المسرحيات . وقد نستطيع أن نسلم من فورنا بأننا نحس في المسرحية ، سواء كانت مهزلة أو ملهاة ، أو مأساة أو ميلودرامية ، بوجود شبح الإرادة التي تفرض نفسها بصورة شعورية ؛ ووجود صراع بوجه عام ؛ ووجود أزمة مستحكمة غالباً ، ووجود وجهة نظر لبطل من أبطال المسرحية مضادة لشيء من الأشياء ، أو لشخص من الأشخاص ؛ إلا أن شيئاً من هذه الأشياء ليس أمراً محتوماً ، وليس من بينها شيء يبدو أنه يميز المسرحية من غيرها من ألوان الفنون الأخرى . وإلا فإذا نحن قائلون في ملهاة الضفادع لأرستوفانز ؟ لعلنا مستطيعون أن نحاور وأن نداور حتى نجد شبح الإرادة ، والأزمة ، والصراع ؛ لكننا ، مهما بلغت قدرتنا على استعمال ما وهبنا الله من براعة وتفنن ، لن نلبث أن نتحقق من أن الضفادع ، بالغة ما بلغت من الشأن كسرحية ، لا تنطبق عليها هذه التعريفات انطباقاً تاماً . ثم ماذا نحن صانعون بمسرحية Tess هاردي أو باميلا Pamela لرتشردن ؟ فلم نطبق القوانين النظرية للمسرحية على هاتين التمثيليتين ، لنرى أنهما لن تلبثا أن تكونا آيتين من آيات المسرح ؟ وبعبارة أخرى . . . إن هذه الأحكام التي أرسلها كل من بروتيير وجونس قد تبين لنا عما يستهويننا أكثر من غيره في المسرحيات العظيمة (كما هي الحال أيضاً في القصص الروائي) إلا أنها لا تصلح بحال لتحديد نوع المسرحية the dramatic kind ، ثم نحن ، بعد هذا كله ، نقصد تعريفاً يوضح الملاح الخاصة التي يتميز بها فن المسرحية من سائر الفنون الأخرى .

نظريّة سارسيه ، وتطبيقيّ سو :

وهنا يدركنا سارسيه ، ليقدم إلينا بعض العون . فهو بدلا من أن يجرى وراء الخصائص المعنوية للمسرحية ، ينشد الخصائص المادية والعملية . وهو يصر على أن الخصيصة الوحيدة التي تميز الفن المسرحي هي وجود جمهور من النظارة ؛ واسمع إليه يقول إننا لا نستطيع أن نتصور وجود تمثيلية بلا جمهور . ونحن في مقدورنا أن نحذف أو نستبدل قطعة بعد أخرى من الأدوات والأمتعة (الأكسوار) التي تستخدم فوق المسرح في أثناء تمثيل أية قطعة مسرحية ، إلا الجمهور ، الذي لا يمكن أن يحذف أو يستبدل بشيء يقوم مقامه أبداً ، ثم يلخص رأيه الأخير في بضع كلمات فيقول : « إن مسرحية بلا جمهور شيء لا يمكن تصوره ، » (١) .

والتأمل في هذا الكلام لحظة يمضي بنا طويلا ، فنظر أوعلا ، نحو تحديد نوع المسرحية . فوفقاً لهذا الرأي ، تسكون المسرحية هي فن التعبير بواسطة حكاية تروى على جمهور مجتمع بعضه إلى جانب بعض في مكان واحد ، وذلك كما أن التصوير هو فن التعبير بواسطة وسيط يتكون من الألوان والخطوط على لوحة ذات طول وعرض ؛ وكما أن الأدب هو ذلك الفن العام الذي يتم التعبير عنه بواسطة الكلمات ؛ وكما أن الشعر هو ذلك الفن الخاص الذي يتم التعبير عنه بواسطة ألفاظ عاطفية ، منظومة عادة ؛ وكما أن القصة هي فن التعبير بواسطة حكاية تروى بأسلوب منشور . على أننا لا نلتب أن نرى هنا شيئاً آخر . إن فكرة سارسيه هذه تقدم لنا معونة كبيرة ، إلا أننا نتبين أنها فكرة غير كاملة إذا كان المقصود أن تعطينا تعريفاً شاملاً للمسرحية . فالمسرحية في الواقع لم تكن يوماً قصة تروى على الجمهور . بل هي قصة تنقلها للجمهور بواسطة

(١) عن كتاب A Theory of the Theatre ص ٢٢ - ٢٤ ومن المتع ملاحظة أن يكون Bacon في القرن السابع عشر ، قد لاحظ قبل سارسيه تلك الملاحظة ، وأنه تكلم باختصار من افعالات الجمهور (De augmentis) الترجمة الإنجليزية سنة ١٦٤٠ م ص ١٠٧

فرقة من الممثلين . وعلى هذا فبالإضافة إلى وجود هؤلاء المتفرجين ، تتطلب المسرحية ، أو تستلزم ، أداء الكلمات بواسطة أشخاص كثيرين ، وليس بواسطة شخص واحد ، كما هي الحال في القصة . وهذا ، بالطبع ، يدخل بنا في صميم عالم المسرح ، بوصفه علماً متميزاً عن المسرحية ، وإن كان يشتمل عليها ، ولهذا يجب أن ندع جانباً ، وإلى حين ، المشكلات التي تنشأ حول هذه النقطة ، لنتناولها بالبحث فيما بعد . على أن ثمة أمراً ينبغي أن نؤكد به باستمرار ، وذلك أن المسرحية لا يصح بأى حال من الأحوال أن يكون لها كيانه ك مجرد عمل من الأعمال الأدبية المكتوبة أو المطبوعة ، وإذا كان لنا أن نقدرها كفن درامى ، وبالأحرى بوصفها مسرحية *a drama* فيجب أولاً أن نفترض أن المؤلف كان يضع نصب عينيه كلا من الممثلين والجمهور حينما كان يكتب سطره ؛ وثانياً ، يجب أن تتمثل لآ تقسمنا هذين العاملين — الممثلين والجمهور — ونحن نقرأ أى قطعة من فن المسرحية ، وهكذا يمكن أن تمتد صيغة سارسيه ، فتكون على النحو التالى :

د إن تمثيلية بلا جمهور وبلا ممثلين لإبرازها شيء لا يمكن أن يستوعبه العقل .

وهذان العاملان ذاتهما يؤديان إلى شيء آخر ، لأنهما كليهما عاملان محدّدان ، ويشيران موضوع الاحتمال والمقدرة الجسمائين ؛ والاعتبارات الجسمائية البحتة لا شأن لها إطلاقاً بمبادئ الأنواع الأدبية الأخرى . فالرواية القصصية قد تكون قصيرة أو طويلة وفقاً لما نريد ؛ والقصيدة قد تكون غنائية من مقطوعة واحدة رباعية ، وقد تكون ملحمة تقع في عشرين مجلداً ، يشتمل كل منها على آلاف الأبيات ؛ أما الكاتب المسرحى فيتحتم عليه أن يذكر على الدوام أن المقصود من مسرحيته هو إخراجها في مسرح مبنى ، وسيقوم بتمثيلها ممثلون ليصوّا ، قبل كل شيء ، وبعد كل شيء ، لإلبشر ، وأمام جمهور هم بشر إلى آخر حدود البشرية . أما الشاعر ففى وسعه أن

يكتب غير مرتبط بشيء ، إلا بما أعده لنفسه من ورق ، وبالاختبارات المتصلة بمقدار المالى التاثر من المغامرة على النشر ؛ وهذا ينطبق على كاتب القصة تمام الانطباق ؛ وكلا هذين ، الشاعر والقصاص ، قد يتأثران إلى حد ما بذوق الجمهور ، فيستجيان لهذا السبب لما يؤثره من الملحمة ، أو القصة ذات المجلدات الثلاثة ؛ إلا أن القيود المفروضة عليهما هي قيود عامة بدرجة كبيرة ، ولا يمكن اعتبارها مطلقاً قيوداً صلبة أو قوانين ثابتة لا يستطيع أى مؤلف أن ينحرف عنها . أما الكاتب المسرحى فن المحقق أنه يقف موقفاً مغايراً تماماً . فنطاق عمله يجب أن يكون بطبيعته محدداً بقدر من الزمن ، لا يطول فيرهق أبدان المتفرجين المجتمعين بعضهم إلى بعض ، بفرض الإصغاء إلى ذلك العمل ... وهذا القسدر من الزمن ، وفقاً لما نلاحظه من أذواق رواد المسارح خلال القرون ، قد جرى العرف على أن يكون من ساعتين إلى ثلاث ساعات . صحيح إن هناك استثناءات لهذا العرف ، كما في مسرحية برنردشو : Back to Methuselah ولكن مثل هذا الاستثناء هو شيء ظاهرى وليس استثناء حقيقياً ؛ وهو يصلح في الواقع لتأييد القاعدة ، فمسرحية Back to Methuselah ليست مسرحية واحدة في واقع الأمر ، لكنها سلسلة من المسرحيات ، كتبت في موضوعات متقاربة ، وبما أنها كذلك ، فيجب أن تؤدى جميعاً متى بدأت على المسرح . ومأساة هاملت بتأثيرها ، أو مسرحية الإنسان والإنسان الأعلى Man & Superman ، يمكن على التحقيق أن تؤدى كل منهما كاملة ، في أمسية واحدة ، غير أن مثل هذه التمثيلات هي شيء غير عادى بلا شك ، ثم هي تستنفد طاقة الاحتمال في المتفرجين إلى آخر حدود الاستنفاد . إننا قد نذهب إلى المسرح بين حين وآخر ، وفي تمام الساعة السادسة ، ثم نجلس ثمة حتى الساعة الحادية عشرة ، دون أن نتمتع بغير استراحة واحدة نتناول فيها وجبة خفيفة . ولكننا حين نفعل ذلك ،

نعد أنفسنا قد قننا بتجربة كبيرة لا يحتمل في الغالب أن نكررها في الليلة التالية ؛ وفضلا عن هذا ، فثمة مشكلة قوة احتمال الممثل ؛ وأن كل مسرحية تقريباً تفتتل ولا بد ، على دور واحد على الأقل يكون أطول أو أصعب من سائر الأدوار ، ومن المعقول ألا يستطيع أى ممثل ، اللهم إلا أولئك الأبطال الذين أوتوا من النشاط ما لا يتوفر مثله إلا لمن هم فوق البشر تقريباً ، أن يستمر ليلة بعد أخرى ، يظهر على المسرح حوالى الساعة السادسة والرابع ، ثم يستمر فى أدائه حتى الحادية عشرة . وعلى هذا ، فلا بد للكاتب المسرحى ، لأسباب مختلفة كلها أسباب مادية خالصة ، أن يخضع لقانون عام ، وإن يكن قانوناً غير مكتوب ، يلتزم فيه بالألا يستغرق تمثيل مسرحيته وقتاً أكثر من ثلاث ساعات .

ولا يزال ثمة أمر هام آخر ... فن الطبيعى أن يجعل الكاتب المسرحى نُصب عينيه واجبه نحو تلك المادة الأدبية التى يستخدمها فى عمله . فلا يجعل إحدى شخصياته تبقى فى المسرح طوال زمن التمثيل ، فالمسرحية التى تقدم لنا شخصية كشخصية نابليون فتضعه أمامنا من مفتتح الفصل الأول إلى نهاية الفصل الأخير تكون أيضاً مسرحية لا يمكن تصورها ، لأننا لا نكاد نتصور أن فى الدنيا ممثلاً ، مهما آتاه الله كفايته من القوة والنشاط اللذين يتيجان له تمثيل ذلك الدور الطويل يمكنه أن يمثله باستمرار ليلة بعد ليلة . وقد قال مستر برنردشو فى ذلك كلاماً لبقاً فكان قوله الفصل فى هذا الأمر الذى سوف نرى فيما بعد أنه يشمل أشياء كثيرة لم نذكرها فى تلك الخلاصة : قال : « لا تقى لا أقيّد بالقواعد ؛ إتنى ملهم ، أما كيف أنا كذلك ولماذا ، فلا أستطيع لذلك توضيحاً ، لا تقى لا أعلم ، إلا أنه ينبغي أن يكون إلهاماً لا يأتينى دون أى التفات إلى أهدافى أو اهتماماتى .. وهذا أمر لا تتحكم فيه القواعد ، إنه تهينات ، والتهينات الواعية هى ما نسميه التمثيلية play أو المسرحية drama . لا تقى

لا أتخير طرائقي ؛ بل هي مفروضة علىّ بواسطة مائة اعتبار : ومن ذلك الاعتبار الطبيعية للتمثيل المسرحي ، ثم القوانين التي تفرضها علينا البلدية للوقاية من الجرائق والحوادث الأخرى التي تتعرض لها المسارح . ثم الشئون الاقتصادية للتجارة المسرحية ، ثم طبيعة فن التمثيل وحدوده ، ومقدرة المتفرجين على ما يرون ويسمعون . ثم الظروف المفاجئة التي يقابلها ذلك الإخراج الممتن الذي تقوم به .

إن من واجبي أن أفكر في جيبى ، وفي جيب صاحب المسرح ، وفي جيوب الممثلين . . . وفي . . . جيوب المتفرجين . . . وفي مدى ما يستطيع الناس الجلوس في المسرح دون استراحة أو تناول شيء من المرطبات ، وفي طوابق أصوات الممثلين ، وفي طاقة السمع والروية عند هذا الغلام الجالس في مقعده بأعلى (التياتروا) هذا الغلام الذى حقه فى أن يجلس جلسة تمكنه كل التمكن من استيعاب الرواية هو حق مقدس ، قدسية الجلسة التي يجلسها ذلك المليونير فى المقاعد الأمامية أو فى الشرفات (البنائير) .

وواجب أيضاً أن أضع نصب هيفى الإجراءات المسرحية ؛ ومُعدل الأرباح اللازمة لإغراء الرأسماليين لمواجهة الأخطار التي تجابه التمويل المسرحي ؛ والحد الذى يستطيع سحر الفن أن يصل إليه فى مقاومة الفطنة التجارية ؛ والحدود التي يقيما الشرف والإنسانية للأعمال التي قد أضعاها لزميلى الفنان أى - الممثل ؛ وقصارى القول ، جميع العوامل التي يجب السماح بها قبل أن يصبح تمثيل الرواية أمراً عملياً ، أو يمكن تبريره . . . هذه العوامل التي قد لا يفهمها البعض ، والتي قد يدركها البعض برمتها وهم لا يشعرون بها تقريباً ، شأنهم فى ذلك شأنهم فى استنشاق الهواء أو هضم الطعام .

إن هذه هي العوامل التي تمل على الكاتب المسرحي طرائقه ، والتي

لا تدع له إلا مجالاً ضيقاً الاختيار ، حتى لا يكون ثمة فارق يؤبه له بين طرائق سوفوكلس وشيكسبير ، وبين طرائق أولئك الذين يكتبون أترفه المهازل وأسرعها إلى الزوال^(١) .

وكلام دشو ، هذا يضع الموضوع كله في كلمات قليلة مختارة . وبعض المشكلات المعقدة التي أثارها شو هننا لا بد لنا من تناولها في تفصيل أوسع فيما بعد . ونلاحظ هنا كيف أن هذه الاعتبارات ، التي ينبغي لكل كاتب مسرحي ، عظيماً كان أو تافهاً أن يعمل لها حسابها ، تدلنا على نوع أسلوب فن المسرحية - إن لم تحدده لنا تحديداً كاملاً - إذا قورن هذا الأسلوب بما يضاهيه من فن الشعر ومن القصص الروائي . إن الكاتب المسرحي يعمل بالكمالات ، لكنها الكلمات التي يضعها هو في أفواه شخصيات رسمت ليؤديها ممثلون أمام جمهور من النظارة . ويمكننا أن نقول إن المسرحية ليست مرآة للحياة إلا بالمعنى الذي تمدنا فيه بنوع من الشبه الطبيعي للوجود الإنساني فوق المسرح ، وبخلاف ذلك المشاهد والشخصيات الحقيقية التي يتخيلها الكاتب المسرحي ، فإن المقتضيات الخارجية هي التي ترسم حدودها وتتحكم فيها (وهي المقتضيات المستقلة تماماً عن حسابان الكاتب المسرحي نفسه) ومن ثم لا يمكن على الإطلاق اعتبار المسرحية فقرات مقتبسة من الحياة .

مشكلة الإيهام في المسرح :

وهذا ينتهي بنا إلى مشكلة الإيهام المسرحي ، تلك المشكلة التي أثرت من قبل عند الكلام عن نظرية المحاكاة . وفي وسعنا أن نطرح المشكلة كلها في هذه الجملة الاستفهامية الواحدة . هل الأداء المسرحي المعروض علينا فوق المسرح ينجدهنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة ؟ إن كاستلثرو

Castelvetro ، وهو من أقدم نقاد عصر النهضة ، يقرر أن : « العرض المسرحى يجب أن يعيد على أنظارنا صور الشيء المتمثل ، لا أكثر ، ولا أقل » . فهل لرأيه هذا أى قدر من الأهمية الحقيقية ؟

إن تساؤلنا عما إذا كان الأداء المسرحى يخدمنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة ... هذا التساؤل ، كما هو واضح ، لا يُفَسَّرُج عن ملكة التخيل أو الخلق عند الكاتب المسرحى الفنان . لكنه يُفَسَّرُج عن صدور الجمهور ما يتأبها من أفعالات ... إنه يُنَفَس عن جميع المتفرجين ما يحسون من (رد فعل) ما يشاهدون ... إن ثمة أناساً قد يميلون إلى الإجابة عن ذلك التساؤل بالإيجاب ، وهم يضربون لك الأمثال بفئات مختلفة من المتفرجين (البسطاء السذج) الذين يأخذون ما يشاهدون على أنه حقيقى ^(١) . وقصة ذلك الفلاح الذى رأى الملك رتشارد مستعداً لأن يدفع عرشه ثمناً لمن يقدم إليه حصاناً عارياً ، فقدم إليه جواداً مطهراً راضياً بشمن لا يعد شيئاً إذا قبس بعرش الملك . هذه القصة قد تصلح مثالا لهذا اللون من النوادر . وقصة تلك السيدة الصالحة التى حذرت هاملت بصوت مرتفع من السيف المسموم قد تصلح مثالا لنادرة أخرى . على أنه مما يحير الإنسان أن يسأله أحد عما إذا كانت إحدى هاتين النادرتين لها ما يثبت صحة اعتقادها فى نفوس قائلها ؟ وحتى إذا فرض أن إحدى النوادر ، أو عدداً كثيراً منها ، قامت الأدلة على أنه صحيح ، فالحقيقة التى لا مطعن فيها أنه لا يوجد فرد واحد من بين جمهور من النوع العادى يمكن أن يخدم حقيقة فيعتقد عن وعى أن المنظر القائم على المسرح ، والشخصيات الكاتبة فيه تمثل أحداثاً واقعية ، مهما كان وجه الشبه بينها وبين « الأصل » ، وهى على

(١) كتب Thornton S. Graves فصلاً شاملاً عن ذلك الموضوع ، بعنوان Literal

Acceptance of Stage Allusion فى مجلة South Atlantic Quarterly المجلد

٢٣ العدد ٢ — إبريل ١٩٢٤ .

التحقيق ليست جزءاً من ذلك الأصل . ولقد أكتب كولدج على دراسة الفلسفة التي أكتبته الركائز وحدة الذهن، حتى استطاع أن يضع يده على السر التالي ، وأن يحلله تحليلًا هو على الأرجح ثمرة من ثمار تجاربه المسرحية ، قال :

« إن الإيهام المسرحي الحقيقي في هذا ، وفي كل الأمور الأخرى ، لا يتوقف على ما يتخيله العقل من أن الذي يراه هو غاية ، ولكنه يتوقف على تناضيه على الحكم بأنه ليس غاية ... وذلك ليس لأننا لا نتخدد انخداعا كليا على الإطلاق ، أو شيء من قبيل هذا ، ولكن محاولة التسبب للناس في أكبر أنواع الإيهام الذي تطيقه حواسهم ، وهم جلوس في المسرح ، هو خطأ شنيع لا يصدر إلا عن الأفهام الوضيعة التي تبذل أقصى جهدها في القيام بالإثارات الطارئة المتكلفة ، لشموورها بمعجزها في التأثير على القلب أو العقل ، (١) .

فهذا الإصرار على « التعطيل الإرادي الإنكار » ، وهذا هو نص عبارة كولدج في موضوع آخر قريب من هذا ، هو من الأهمية بالمكانة القصوى . صحيح أننا حينما نشاهد المسرحيات الواقعية ، ومسرحيات المشكلات الاجتماعية ، قد نربط الحوادث القصصية التي تظهر على المسرح بالحياة التي حولنا . ولكننا ، حتى في مثل هذه الأحوال ، لا نتساءل عما إذا كنا نأخذ القصة مأخذ الحقيقة ، بينما يجب أن نعتبر القصة دائماً رمزاً للحقيقة أو تركيزاً لها ، وليس بديلاً منها .

أساس الكتابة المسرحية :

ولعلنا ، بعد هذه النظرات الأولية ، نكون في موقف يتيح لنا أن نضع

(١) من محاضرة عن The Progress of Drama (١٨١٨) نشرت في مجلة

Literary Remains (١٨٣٦ - ٣٩) .

بين يدى القارئ السمات الأساسية التى تتميز بها المسرحية ، ولو من الظاهر على الأقل ، عن سائر الفنون ، وذلك بوصفها نوعاً منها . وعلى هذا يمكن أن نصوغ تعريفاً جافاً للمسرحية على هذا النحو : « المسرحية هى فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة فى صورة تجعل هذا التعبير يمكن الإيضاح بواسطة ممثلين ، وقيماً بأن يثير الاهتمام فى قلوب جمهور محتشد ليسمع ما يقال ويشهد ما يجرى » ؛ فثقل هذا التعريف لا جرم يضع فارقاً واضحاً بين النوع الخاص للفن المسرحى . وبين الشعر وبين القصة ؛ إلا أنه ، كما سوف نرى ، يولى إلى مجرد الصورة الظاهرية ، وظروف التمثيل المسرحى الخارجية . ولا بد من أن نسائل أنفسنا عما إذا لم يكن ثمة بعض المميزات الداخلية أيضاً ، التى يتميز بها فن المسرحية عن فن الشعر وفن القصة ؟ وبهذه المناسبة لا نرى بأساً فى الوقوف لحظة لكى نتناول استعمال الكلمتين : مسرحية drama ، « ومسرحى dramatic » بشئ من النظر : فالصفة « قصصى » تستعمل — بالمعنى غير العلمى — للدلالة على شئ واحد هو : « غير الحقيقى » . وكلمة « شعرى » بالمثل ، تعنى « صالح للشعر » .

ولكن لسكتنا اللفظيتين : « مسرحية drama » و « مسرحى dramatic » فى الوقت نفسه استعمال أكثر امتداداً ، ودلالة خاصة أكثر من الالفاظ الأخرى . فنحن نقرأ فى الصحف عن : « لقاء مسرحى مؤثر بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل » ^(١) . ثم يتحدثون إلينا عن هذا اللقاء وكيف أن ابنتين لرجل واحد انفصلا عن بعضهما البعض منذ ثلاثين سنة بعد شجار سيئ ، وبعد أن طعن كل منهما فى السن إذ بهما يلتقيان لقاء مفاجئاً فى فندق ريفى صغير ، وإذا هما يتكلمان إلى بعضهما البعض كما يتكلم الغرباء ، ثم إذا هما يكتشفان أنهما أخوان ، فيصطحب كل منهما عن أخيه ، ويتصالحان .

وكانا بالطبع نرى من عناوين أمثال ذلك الحوادث الشيء الكثير في الصحف اليومية ، وإن كنا لا نقف إلا نادراً لننعم النظر في مضمون الصفة الخاصة : درامى أو مسرحى ، أو الاسم الخاص : درامة أو مسرحية . وإذا فعلنا ، فقد نجد أن الكلمة : « مسرحى أو درامى Dramatic » فيما يفهم رجل الصحافة وبحسب ما يفهم الجمهور أيضاً ، ذات معنى يفيد « غير المنتظر » مع الإيحاء عادة بصدمة معينة (أو هزة في المشاعر) تسببت فيها إما مصادفة غريبة ، أو بعدها عما نراه في مجرى الحياة العادية اليومية . فالآن ينبغي ، وقد تبين لنا أن كلمة : « درامى أو مسرحى » يمكن أن تستعمل استعمالاً حراً ، وعاماً على هذا النحو ، أن يكون هذا دليلاً على أن الجمهور يسل بسبب هذه الغرابة ، وبسبب عدم توقعه ، ثم بسبب عنصر المفاجأة ، بوجود شيء يرى أنه عنصر أساسى فيما يشهد من آيات فن الدرامة أو المسرحية . وذلك ، ونرجو أن يلقي القارئ باله إلى هذا ، أننا لسنا هنا أمام تحويل للمعنى . بل تلقاء الاستعمال المباشر للفظلة أدبية أطلقت على شيء يجد الجمهور أنه يشابهها في الحياة العادية ، حتى إن كان هذا الشيء لا يحدث إلا نادراً . ولو أننا أمعنا النظر في الدرامة — أو المسرحية — المتعلقة بالفرد نفسه لتحققنا أن الجمهور على صواب . ففي الأزمنة الكلاسيكية القديمة ، نرى أن أرسطو خصص قسماً ضخماً من كتابه « الشعر » لبحث تفصيلى عن التعرفات « recognitions » والتكشفات « Discoveries » وهما من قبيل الأشياء التى يسمونها اليوم أشياء مسرحية (درامية) حينما تحدث في الحياة الواقعية ، وهما أيضاً من قبيل الأشياء التى كانت تتكون منها المواد الأساسية للكاتب المسرحى فى أثينا . ولم تكن هذه قاصرة بحال من الأحوال على المسرح الكلاسى ، فمسرحية مثل هاملت مليئة بالحوادث الدرامية ، التى من هذا القبيل ، وعودة هاملت الأب فى صورة شبح وتظاهر ابنه بالجنون ، وقتله پولونيوس وهو يرصد كلوديويس ، وخطله

السيوف (في حادث المبارزة) ، والتباين بين هاملك وفورتنياس ... كل هذه الحوادث تمدنا بسلسلة من الصدمات (أو الهزات) تتفاوت بتفاوت حدة الانفعال الناشئ عن كل من هذه المشاهد بالذات . ولا تختلف الملمة في هذا عن المأساة ، ونستطيع أن نستشهد على ذلك بملمة أوسكار ويلد The Importance of being Earnest التي نجد فيها سلسلة متصلة من هذه الصدمات ، تمتد من هذه الحادثة الرئيسية التي يدعى فيها آلجرنون أنه شقيق إرنست ، إلى هذه النكات اللفظية الباردة التي يفاجأ بها الجمهور ، والتي تستغف بما تنسم به من إثارات الطرب . والمهزلة ، والميلودراما ، والملمة الرفيعة ، والمأساة ، كل أولئك يشف عن تلك الخاصة نفسها ، الخاصة التي يظهرها الكاتب المسرحي بجلاء وتباعاً في المواضيع الهامة ، أو قل - المواضيع الاستراتيجية - من تمثيليته . و « قفلة الستار » الجيدة تتضمن عادة مثل هذه الهزة نفسها ؛ والفصول الختامية لعدد كبير من المسرحيات تقوم على تطبيق هذه النقطة . ففي مسرحية Strife لجون جولدورثي نجد الستار الختامى يفاجئنا بتزوله في لحظة نجد فيها أنفسنا ، بعد هذا الصراع المر كله الذي كنا نشهده خلال الرواية بطولها ، واقفين عند نفس الموقف الذي كنا عنده في أول المسرحية . وخاتمة مسرحية The Lost Leader لكانها لينوكس روبنسون تنسم بما يمكن أن نسميه « صدمة عدم التأكد » وذلك عندما تقضى ضربة مفاجئة على الرجل الذي ربما كنا ننتظر أن يكون « البطل الذي قام من القبر » . والشواهد الأخرى كثيرة بحيث يمكن ألا نقرغ من حصرها . على أننا ، فضلاً عما قدمنا منها ، لا نرى بأساً في الاكتفاء بضرب المثال بمسرحيات برنردشو ، الذي ربما كان أفضل الكتاب المسرحيين الأحياء ^(١) في إلمامه بسر النجاح المسرحي ، ومسرحيته

« بيوت العزاب Widowers' Houses » ، وهى أول ما كتب ، يمكن أن
تقوم شاهداً على ذلك ، شأنها فى هذا شأن أية مسرحية أخرى كتبها شو .
فاكتشاف Lickcheese — وهو اسم معناه «لحس الجبنه» — ذلك الحُويل
القُلب المتصابى ، والتحوُّلات والاتجاهات المضادة المستمرة فى الفكرة
والخطة ... كل ذلك يمدنا بعدد من الهزات (أو الصدمات) تختلف فى حدتها .
وبرز دشو يستغل المفاجأة أو «العنصر غير المتوقع» استغلالاً مستديماً
فى جميع مسرحياته ، فمن ذلك عبارة «ولكن عند ذلك أدركت أن» ، فى الفصل
الأول من الإنسان والإنسان الأعلى Man & Superman ، ، وأحكام
كوفوشيس فى Back to Methuselah ؛ وقرار الزوجة فى كنديدا ،
والاعتذار الطريف الذى اعتذره شيكسبير للملكة إليزابيث فى مسرحية
The Dark Lady of the Sonnets ... هذه الأمثال ، والأمثال التى
قدمناها — ودون أن نتعب أنفسنا فى اختيارها — تدلنا على أن مسرحيات
شو قائمة بإطراد على هذه الفكرة . وكما أوضحنا ، ليس شو وحده هو الذى
يعتمد على هذا المصدر من مصادر التأثير .

ويمكننا، فضلاً عن السمات الظاهرية الخاصة، التى يتسم بها فن المسرحية
والتي ذكرناها آنفاً ، أن نضيف هذه السمة الأخرى — هذا الاستخدام
المستديم لذلك العامل غير المتوقع ، الذى يؤدي إلى الصدمة العاطفية أو
الذهنية — التى هى بالفعل ، الأساس الأصيل للمسرحيات التى تنتم فكرة
خطتها بهذه السمة . وعلى هذا . فنحن نرى فى مسرحية The Barretts
of Wimpole Street لكانتها رودولف بسير ، أن الصدمة الناشئة عن
مشاهدتنا العلاقة بين الوالد الفظ وبين عائلته ، ثم الصدمة الناشئة عن عودة
اليزابيث إلى الصحة والحياة ، والصدمة الناشئة عن رؤية وإيمان روبرت
وأمله اللذين لم تتعودها منه ، بسبب بُعد نظره ... نرى أن هاتين الصدمتين
هما اللتان تكسبان الرواية كلها جوهر صبيغتها المسرحية . ولنا لنكاد نقول

إنه كلما كانت أكبر صدمات المسرحية وأقلها مسبوكة سبكا فيه لودعية وفيه قوة . كانت الرواية على قدر عظيم من ناحية صيغتها المسرحية . ونحن إذ نقول هذا نكون مطابقين لما ذهب إليه أرسطو . والمسرحية تكون شيئاً لا يتصوره العقل بدون جمهور وبدون ممثلين ، ثم هي تكون شيئاً لا يتصوره العقل أيضاً بدون أساس لاغنى له عنه من المواقف المرسومة رسماً جيداً اختتم في ذهن الكاتب (وهذا بعكس المواقف اللازمة للرواية القصصية) وذلك لكي تستثير الجمهور وتستفزه وتشبع فيه الذعر ، بما فيها من غرابة وشذوذ ، أو قل بما فيها مما لا تتصوره العقول .

الفصل الثالث

التقاليد والاصطلاحات المسرحية

المسرحية فن ؛ ولهذا يجب أن يكون لها تقاليدها واصطلاحاتها ، شأنها في ذلك شأن سائر الفنون ؛ ويمكن لهذا السبب أن يحىء بحث هذه التقاليد وتلك الاصطلاحات عقب ذلك البحث التمهيدي لأهمية الصورة المسرحية (الدرامية) العامة على أننا يجب أن نضع من حذرنا بهذا الصدد ، لأن اصطلاحات المسرحية لا بد أن تعتمد على الطريقة التي تتناول بها الصورة الفنية نفسها ، ولأنها تتأثر بهذه الطريقة أيضاً . وعلى هذا ، فكلما كان المسرحيين الذين يؤمن أحدهما بإمكان كفالة خلق الإيهام ، في حين ينكر الآخر إمكان ذلك ، ممكن أن يتفقا على أن المسرحية فن ؛ غير أن الاصطلاحات المتبعة التي يستعملها كل منهما لا بد أن تختلف اختلافاً يَبِيناً .

إلا أن اصطلاحات معينة أيضاً سيحددها ما يحتاجه أهل المسرح في مسارحهم ذوات الطرز المختلفة . وما يستعملونه فيها من مبتكرات فنية ، وما يكون عليه نظام الصالة ، بل الظروف نفسها التي يحضر فيها الجمهور لمشاهدة الروايات . ولا داعي هنا للإشارة إلى كثير من هذه الاصطلاحات ، لاتبائها بالصورة التي عرفناها بها إلى عصر بعينه ، وطرز محدد من طرز دور التمثيل القديمة . إلا أن ثمة عدداً من هذه الاصطلاحات على الأقل يجب أن نتناولها بالتلخيص السريع ، لما يمتد من نشأتها في بلاد اليونان القديمة ، وبقائه في صور متباينة حتى يومنا هذا . على أننا يجب أن نوجه بعض عنايتنا إلى هذه الظاهرة التي ظلت مدى أجيال وأجيال موضع اهتمام النقاد المسرحيين ... وتلك هي الوحدات الثلاث :

الوحدات الثلاث :

من اليسير جداً أن تتبع تطور هذه الظاهرة التي يمكن أن نسميها فكرة الوحدات الثلاث . فلقد قال أرسطو إن المأساة ، بمعارضتها بالملحمة لها وقت قصصى محدد . وقد تستغرق الملحمة ، بل هي بالفعل تستغرق ، فترات طويلة من الزمن بينما جرت العادة ألا تستغرق المسرحية إلا زمناً قصيراً ، وبالإضافة إلى هذا أكد أرسطو الرغبة في نوع ما من أنواع الوحدة في موضوع^(١) الرواية مُبَيَّنًا أن هذه الوحدة لا بد أن تكون عنصراً أساسياً ، وأنها لا يمكن ضبطها بهذه الحيلة الآلية التي تجعل من رجل واحد سياً للموضوع ، والمركز الذي تدور حوله حوادثها - أو بالأحرى مجرد سلسلة من الحوادث متصلة بشخص واحد ولا تربط بينها وحدة مسرحية ، وإن تمت لها الوحدة المطلوبة ، ولكن عن طريق فن التراجم الشخصية . ويجب ألا يفوتنا هنا أن المسرحية اليونانية كانت تحتوى عادة على فرقة من الممثلين (خورس أو كورس) كعنصر مُكْمَل ، بل عنصر أساسى ، في بناء الرواية ، وأن هذا الكورس كان يظهر في المأساة بحيث يراه المنفرجون بأكمله ، من أول الرواية إلى آخرها . وبسبب هذه الخاصة التي تميزت بها المأساة اليونانية ، كان لابد من تضيق المجال المخصص للقصص من موضوع الرواية عما يقتضيه ذلك في المسرحيات الحديثة . ثم إن الكورس ، بعد هذا كله ، كان عنصراً عرضياً ، ومن واجبنا أن

(١) Unity of Action وقد اختلف المترجمون العرب في ترجمة Action ، وقد ترجمها بعضهم بكلمة فعل - وبعضهم بكلمة عمل - وبعضهم بكلمة - أداء - والبعض بعبارة - الحركة فوق المسرح - واستعملنا نحن هذه في ترجمة كتاب (في الفن المسرحي) .
وفي القواميس الإنجليزية الموثوق بها أن Action في المسرحية هي سلسلة المواقف التي تتكون منها الرواية وتعرض فوق المسرح ، وفيها أنها تخط التمثيل ، وفي بعضها أنها القصة الرئيسية في مسرحية أو رواية قصصية .

ولهذا كله سنجرى على ترجمتها في هذا الكتاب بالموضوع الممثل (د)

نعمه إحدى هذه السمات المحلية (التي يقسم بها المسرح والمسرحية في أمة ما)
والموقوتة (بزمن خاص دون سائر الأزمان) ... تلك السمات التي يجب
غض النظر عنها .

ولم تسكن المآسى اليونانية تنقيد كلها بهذا الذي يمكن أن نطلق عليه
« مدة العرض المماثلة لزمن وقوع الحوادث الأصلية » A period of
« verisimilitude » ولكن الواضح أن هذا الوقت كان يقتضب ويركز
تركيزاً شديداً إذا كانت الروايات المعروضة تشتمل على أى شيء فيه طابع
من الحياة العامة .

وقد تناول علماء النهضة أقوال أرسطو هذه ثم ضيقوا من نطاقها ،
كما تناولوا ما جرى عليه كتاب اليونان المسرحيون ثم ضيقوا من نطاقه ،
دون أن يتبينوا المقتضيات المحلية والزمنية التي كان يخضع لها أولئك
الكتاب . ويمكننا أن نقص طريق أفكارهم قصا سريماً ، كما يمكننا أن
نقص قصا سريماً أيضاً ما ابتدعه أولئك العلماء من تلك الوحدة الثالثة ،
أى وحدة المسكان ، جنباً إلى جنب مع وحدتي الزمان والموضوع اللتين
لم يقل بغيرهما أرسطو . ووحدة المسكان هذه هي كما هو واضح ، نتيجة
تقتضيها وحدة الزمان .

وإذا كنا نؤمن ، أخذاً بنظرية الإيهام المسرحي ، بأن الوقت الذي
تستغرقه حوادث القصة يجب أن يكون بوجه التقريب ، هو نفس الوقت
الذي يستغرقه أداء المسرحية على منصة المسرح ، فلا بد نتيجة لهذا ، من
أن نقصر أيضاً مكان حوادث القصة على محل واحد لا يتعداه .

وقد بدأ تطور هذه الأفكار بكتاب روبر تلي Robertelli شرحاً على
أرسطو ، الذي ظهر سنة ١٥٤٨ ، ثم بكتاب جيرالدى تشنثيو G. Cinthio
الذي تحدث فيه عن الملهاة والمأساة (١٥٥٤) وقد قرر كل منهما أنه ينبغي
أن يكون ثمة زمن محدد لحوادث القصة ، — واشترط روبر تلي ألا يتجاوز

اثنى عشرة ساعة . وقد ظهر كتاب آخر ، بعد كتاب روبر تلى بسنة واحدة ، اسمه - البلاغة والشعر عند أرسطو *Retorica et Poetica d' Aristotele* لـ *Segni* (١٥٤٩) الذى مد زمن الحوادث إلى أربع وعشرين ساعة . ثم جاء ماجسى^(١) *Maggy* (١٥٥٠) فنزل بهذا الزمن إلى ثلاث ساعات بينما كان منترنو^(٢) *Minturno* لا يرى بأساً فى أن يمتد هذا الزمن إلى يومين ، وذلك فى حالات شاذة . ثم جاء سكاليجر *Scaliger* سنة ١٥٦٩ فغاب على الذين يحصرون زمن الانتقال فى الرواية ، من دلقى إلى طيبه ، ثم من طيبة إلى أنينا ... كل ذلك فى لحظة ! كما غاب محاولات من حاولوا مد زمن حوادث المسرحية . ثم عاد منترنو بعد ذلك بعامين ، فعدل آراءه السابقة وقرر وجوب خضوع الشاعر المسرحى لقوانين ثابتة لا تتغير ، قال : « إن مدة الزمن الحقيقية المفروض أن تمضى فى أثناء أداء الرواية التمثيلية لا تدخل فى تقدير الشاعر . وحتى لو فرضنا أن مائة مأساة ومائة ملهاة مُثلت فى المسرح لوجدنا أن كلا منها يتطلب نفس الوقت المحدد للتمثيل (٣) . » وإن من يدرس أشهر المسرحيات القديمة دراسة جيدة ليجد أن الحوادث التى تظهر على المسرح تقهى فى يوم واحد ، أو أنها ، مهما كان أمرها ، لا تزيد على يومين ، وقل مثل ذلك فى حوادث أطول الملاحم المنظومة التى لا تتجاوز عاماً واحداً^(٤) .

بينما يقول كاستلقترو (١٥٧٠) :

إن وقت التمثيل والوقت الذى تستغرقه الحوادث الممثلة فى عالم الحقيقة يجب أن يكونا متطابقين تمام التطابق ، كما أن مكان وقوع الحوادث

(١) عن كتاب فكرة المأساة فى عصر النهضة *The idea of the Tragedy in the Renaissance* (1927) F.E. Budd مؤلفه الدكتور ف. ب. ر .

(٢) عن كتاب *De poeta Libri sex* (1559)

(٣) عن كتاب *L'Arte poetica* (1563)

يجب أن يكون مكاناً واحداً ، على ألا ينحصر في مدينة واحدة أو بيت واحد ، بل في ذلك المكان الواحد الذى لا يتعداه والذى يستطيع الشخص الواحد أن يراه (من مكانه الذى يجلس فيه)^(١) ،

وهذه هى الغاية القصوى للصيغة التى تحدد الزمان والمكان ، وهى صريحة فى استنادها إلى نظرية الإيهام المسرحى ، غير أن كاستلفترو نفسه كان لا يرى مندوحة عن جواز إمكان حد أقصى الزمن يمتد إلى اثنتى عشرة ساعة ، ومن هذا التاريخ فصاعداً ثار الجدل حول التفسير الصحيح لوحدة الزمن هذه . وقد لجأ بعضهم إلى المنطق فقال إنها لا تعنى إلا د أن يساوى وقت وقوع الحوادث وقت تمثيلها على المسرح . ثم يلاحظ البعض تلك الصعوبات التى يثيرها هذا التحديد فيجيزون للكاتب المسرحى فسحة من الوقت مقدارها اثنتا عشرة ساعة ؛ ولكن آخرين لا يرون بأساً فى أن يمتد هذا الوقت إلى يوم كامل . أى أربع وعشرين ساعة . وقال جان دى لاتاي Jean de la Taille (١٥٧٢) بوحدة المكان ووحدة الزمان على أن تكون يوماً كاملاً (من أربع وعشرين ساعة) ، وإن لم يكن كلامه فى ذلك واضحاً صريحاً^(٢) .

وفى السنة نفسها أعلن رونسار Ronsard رضاه عن هذا الإصطلاح ، زاعماً أن :

« المأساة والملمأة تُرسمان وتحددان بمدة قصيرة من الزمن ، وبالأخرى ؛ فى يوم واحد بأكمله . وأربع أسانذة هذه الحرفة يبدأون عملهم من منتصف ليلة إلى منتصف الليلة التالية ، وليس من مشرق الشمس إلى مغربها ، وذلك

(١) عن كتاب نظرية الشعر عند كاستلفترو Castelvetro's Theory of poetry مؤلفه م . ب شارفون م ٨٤ - ولقد كان كاستلفترو فى الواقع هو الذى وضع قانون الوحدات الثلاث .

(٢) De l'Art de la tragédie (1572)

لتفسير لهم فسحة أطول من الوقت^(١) .

وفي أسبانيا نرى سرفانتس (١٦٠٥) يبدي زرايته بلمهارة وفصلها الأول
يجرى في أوروبا ، وفصلها الثاني في آسيا ، والثالث في إفريقية^(٢) .
ويكاد يقول هذه العبارة نفسها المير فيليب سيدنى (١٥٩٥) في كتابه
(إعتذار عن الشعر Apologie for Poetrie) الذى يعيب فيه مسرحية
جوربودك نفسها بأنها عاطفة من حيث وحدتى الزمان والمكان ، القرينين
الضروريين لجميع الحوادث المادية . وطبعى جداً أن تتسرب هذه الأفكار
من عصر النهضة إلى الحركة الكلاسيكية الكاذبة فى القرنين السابع عشر والثامن
عشر . وقد سلم تشابلان (١٥٩٥ - ١٦٧٤) بمدة يوم كامل للزمان ،
وقادى بمكان واحد تجرى فيه الحوادث^(٣) . وحتم توريى سنة ١٦٦٠ بالمثل
على المؤلف المسرحى د بأن الضرورة المطلقة تلزمه بمراعاة الوحدات
الثلاث . وحدة الموضوع الممثل ، ووحدة المكان ، ووحدة الزمان^(٤) .
وصرح ملتن Milton (فى سنة ١٦٧١) بأن تحديد الزمان الذى تبدأ
فيه المسرحية ، ثم تنتهى بأربعة وعشرين ساعة ، وذلك وفقاً لسنة
الأقدمين ، هو من خير السنن^(٥) . ثم يمضى أكثر من نصف قرن من
الزمان ويأتى فولتير فيدافع عن الوحدات الثلاث دفاعاً حماسياً ، وقد نسج
على منواله حتى فى العصر الرومانسى ، أدباء كثيرون ، بينهم لورد بيرون وغيره
من لا يقلون عنه فى روحه الثورى !

(١) ح ١٠٠ . سينجارد فى كتابه : تاريخ النقد الأدبى فى عصر النهضة A History
(1920) of Literary Criticism in the Renaissance ، ص ٢٠٧

(٢) فصل دون كيخوط .

(٣) ب ٨٠ . كلارك فى كتابه European Theories of the Drama. ١٩٢٩

ص ١٢٧

(٤) Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique (١٦٦٠)

(٥) مقدمة Samson Agonistes للمتن .

ولا يعنى اجتماع هذا العدد من أصحاب النظريات العلمية على ذلك الرأى الواحد أنه لم يكن ثمة ، حتى فى العصور القديمة ، خصوم لهذه الوحدات الثلاث ، بل هو دليل على أن هؤلاء الخصوم ، مهما كانوا يثيرون من أوجه الاعتراض على هذه الوحدات فقد كانت اعتراضاتهم تبوء بالفشل أمام هجمات أنصار المذهب الكلاسي المتكتملة . على أن دراستنا لهذه الاعتراضات لن تكون دراسة غير مسلية ، ثم هى فى الوقت نفسه تفيدنا فى كشف نواحي الضعف الذى يخامر آراء المستمسكين بالقواعد القديمة . فعندما كان يهاجم ديجالييه D' Aigaliers هذه الآراء فى سنة ١٥٩٨ ، نراه يقدم اعتراضات عدة منها :

١ — أن القدامى أنفسهم لم يكونوا يحافظون باستمرار على وحدة الزمان .

٢ — وأتينا لسنا مرتبطين بحال بالتزام أسلوبهم فى الكتابة .

٣ — وأن التزامنا قانون الوحدات لن يؤدى بنا إلا إلى السخف .

٤ — وأتينا لا نستطيع ، إذا استوعبنا ما انتهى إليه الباحثون من نتائج تحليلاتهم للمآسى المثالية ، أن نحصر تقلبات الحظ فى هذه المآسى فى حدود اليوم الواحد المضروب لحوادث الرواية .

٥ — وأن التمثيلات التى روعى فيها هذا القانون ليست على التحقيق خيراً من التمثيلات التى أهمل فيها .

وقد سكنت معارضة المذهب الكلاسي بضع سنين بعد عصر ديجالييه ، وكان لوب دى فيجا (١٦٠٩) لا يرى بأساً فى أن يمد كتاب المسرحيات التاريخية فسحة الوحدة الزمانية ، إلا أنه بالرغم من ذلك كان فى قرارة نفسه منحازاً إلى رأى النقاد الثائرين ، ثم لم يرتفع للثائرين صوت بعد ذلك حتى كانت الحلقة الثالثة من القرن السابع عشر . ففى سنة ١٦٢٣ ، صخر ترسودى مولينا Tirso de Molina ، من هذه السخافات التى تثقل على الفهم ، والى

تجعل من رجل ماجد ظريف متميز الأخلاق يقع في هوى سيدة مترفعة ذات كبرياء ، فيأخذ في ملاطفتها ومنازلتها ثم يخطبها على نفسه ... كل ذلك في سبابة نهار - وأعطني عقلك ! ثم يجاهد في سبيل الحصول على يدها بعد ذلك ... ثم يصبر على أن تزف إليه في تلك الليلة نفسها (١) .

ثم جاء الناقد أوجييه Ogier بعد ذلك بأربع سنوات فأكد هذا المعنى نفسه ، وزاد في حجج الهجوم على المذهب الكلاسي ملاحظة خطيرة حول « الإله من الآلة deus ex machina » (العامل الإلهي في روايات يوريببذ) والرسول في المأساة القديمة ؛ وكان آخر ما ذهب إليه هو أن الشعر المسرحي ... لا يُنشأ إلا للتسلية والاستمتاع فحسب ، وأن الوحدات الثلاث قبلة بأن تقال من أثر هذه التسلية وذلك الاستمتاع . ولقد كان أوجييه أيضاً هو أول من استطاع أن يعبر تعبيراً سديداً عن الرأي القائل بأن الإمكانة الدينية ، والظروف التمثيلية في المسرح اليوناني كانت تختلف اختلافاً تاماً عن الظروف التي تمثل فيها المسرحية الحديثة ، حتى ينبغي ألا نذكر في محاكاة القدامى ، تلك المحاكاة التي تجعلنا عبيداً لهم .

وبعد هذا بنصف قرن من الزمان يأتي دريدن فيوضح أن هذه القواعد لم تكن قواعد حقيقية يعرفها هؤلاء القدامى على الإطلاق ؛ ثم برهن على أن تيرانس قد أهملها ، بينما وقع بعض المؤلفين اليونان في سخافات خطيرة وهم يحاولون اتباع ما يقول به النقاد الأشد حدافة (٢) ؛ على أن اعتراضه الحق كان اعتراضاً من نوع آخر ، وذلك أنه كان في الواقع هو نفس الاعتراض الذي ذهب إليه أوجييه فيما بعد (١٦٢٧) حيث قال وهو يتحدث عن المسرح الفرنسي :

لأنهم بملاحظاتهم التعسفية عن وحدتي الزمان والمكان ، ومطابقة

(١) ترجمة بارت كلارك في كتابه المذكور آنفاً (النظريات الأوربية في المسرحية) .

(٢) رسالة في الشعر المسرحي (١٦٦٨) An Essay of Dramatick poesie

المشاهد . قد جلبوا على أنفسهم الفقر في العقدة ، والضيق في الفكرة ، وهما السمتان اللتان يمكن لمهما في تمثيلياتهم . إذ كم من الحوادث الجميلة يمكن أن تحدث حدوثاً طبيعياً في يومين أو في ثلاثة أيام حتى نعود، فنضغظها في أربع وعشرين ساعة ، وأربع وعشرون ساعة فترة لا يحتمل بحال أن تقع هذه الحوادث فيها^(١) .

ثم اضطلع فاركوهار Farquhar بمهمة الهجوم على المذهب السكلامي في السنوات الأولى من القرن التالي (الثامن عشر) ، وذلك بما آتاه الله من حس دقيق مرهف ، ونظر ثاقب لا تجوز عليه السخافات ؛ وقد حمل عبء هذا الهجوم بالفعل ، فتقدم به أكثر من مرحلة كاملة . وكان فاركوهار قد قرأ رأياً للسير روبرت هوارد ، من رجال عهد عودة الملكية ، فراقه هذا الرأي وأخذ به بالرغم مما كان يبدو عليه من غموض ؛ ثم راح يتعقب أخطاء النقد المنطقية ؛ النقد ، على حد تعبيره ، الأقل عنفاً وصلابة ؛ يقول فاركوهار :
انفسح الملهاة بفسحة من الوقت هي هذا اليوم المفتعل ، أو الأربعاء والعشرين الساعة ، وإن كان المتحدثون من رجال حركة الإصلاح (السكامل) يضغطون هذا اليوم فيقتصرون منه على نهاره فقط ، أى نصف هذا الوقت . . . والآن . . . فليُنسِكل هذا إلى قدر كاف من الذوق للفصل فيه : إن هذه الرواية تبدأ حينما تكون ساعتك السادسة تماماً ، ثم تنتهى في الساعة التاسعة بالضبط ، وهذا هو الوقت المعتاد الذى يستغرقه العرض ، فهل يمكن من وجهة الطبيعة الخالصة أن تكون نفس هذه الفترة من الوقت ، التى هي ثلاث ساعات زمنية كما تعدها ساعتك . هي نفسها الاثنتا عشرة ساعة على المسرح ، بنفس العدد من الدقائق في كلتا الحالتين . وبنفس العدد من حبات الرمال^(٢) في كل منهما ؟ أخشى يا سيدي أن ترى معنى أنه حتم

(١) رسالة في الشعر المسرحي (١٦٦٨) An Essay of Dramatick poesie

(٢) المقصود هنا ساعة الرمل .

عليك أن تحكم باستحالة ذلك ، وأخشى أنك للدليل ذاته ستسمح ، أن يمتد زمن الرواية سنة بأكملها ، ثم إذا سمحت بسنة ، فقد تسمح بسبع سنوات ، ... ومن يدري ؟ فقد تسمح بزيادة فسحة زمن الرواية إلى ألف سنة ١١ وهل ضغط ألف سنة في حدود ثلاث ساعات ، أكثر استحالة من ضغط دقيقتين في دقيقة واحدة ؟ إن المثل اللاتيني الذي يقول : إن الشيء الصغير لا يمكن أن يشمل على الشيء الكبير ، (Nullum minus continet in se majus) هو مثل يمكن تطبيقه على الحالين سواء بسواء^(١) وواضح أن هذا المنطق نفسه يمكن تطبيقه يمثل تلك القوة على وحدة المسكان ... فاسمع إلى فاركهار يقول :

« وإليك رواية جديدة ... المسرح مكتظ بالمتفرجين ... لقد انتهى إلقاء المقدمة ... وارتفع الستار لنرى مشهد : القاهرة العظيمة ... فأين أنت الآن أيها السيد ؟ ألم تكن منذ هنية قبل هذا في مدرج المقاعد الخلفية (the pit) بالمسرح الإنجليزي تتحدث إلى إحدى بنات الهوى ... وما أنت ذا الآن وفي لمح البصر انتقلت بعصا ساحر إلى ضفاف النيل ؟ ... لا جرم يا سيدي أن هذا محال في محال إلا أنك يجب أن تسلم معي بهذا ، وإلا فسوف تقضى على صميم بنية التمثيل . فإذا كان الفصل الثاني ، وفي غمرة من ألحان القيثارة ، أكون قد غيرت لك المنظر ، فترى أمامك أستراخان يا لله ! إن هذا من رابع المستحيلات ! انظر يا سيدي إنها هنية ليست أشق على الفهم من سابقتها ! لأنك ترى أن هذه المسافة بين مصر وأستراخان هي نفسها المسافة بين مسرح دروري لين الذي تشاهد التمثيلية فيه وبين القاهرة العظيمة ؛ إذا تفضلت فسمحت لخيالك بالانطلاق ؛ فإنه يقوم بتلك الرحلة في نفس هذه اللحظة من الزمن ، دون أن يزججك أيما لزجاج^(٢) ،

(١) A Discourse upon Comedy (١٧٠٠) .

(٢) المصروف

وكان طبيعياً أن تتجه آراء النقاد جميعاً ، في ختام القرن الثامن عشر ، نحو المقاييس الرومنسية ، بالرغم من أن بعض الكتاب الإنجليز كبـيرون مثلاً وبعض النقاد الفرنسيين كانوا يفضلون أن يطبقوا المقاييس القديمة . وقد جهر جيته برأيه ضد الوحدات سنة ١٨٢٥ في غير تردد (١) ، وبعد عامين من ذلك شن فيسكتور هوجو هجومًا عنيفاً ، مصرحاً بأن المسرح اليوناني ، بالرغم من تلك القوانين ، كان أكثر حرية من المسرح الحديث ، لأن :
« المسرح اليوناني كان لا يخضع إلا للقوانين التي كانت توائمه ، بينما مسرحنا يطبق على نفسه ظروفاً غريبة عن روحه كل الغرابة . . . ولهذا كان للمسرح اليوناني فنه الصادق ، بينما كان الفن في مسرحنا فناً كاذباً مصطنعاً (٢) » .

ونحن إذا استعرضنا هذه الآراء المختلفة يتضح لنا أن نظرية الوحدات الثلاث كلها في المسرح الحديث تتوقف على الافتراض الذي رفضناه من قبل ، وهو الافتراض الذي يذهب إلى أن المتفرج يفرض به الوهم إلى الاعتقاد بأن ما يرى من تمثيل الحوادث فوق المسرح هو الواقع ، فإذا سلّمنا بهذا ، كان ثمة ما يور ما يذهب إليه أولئك الذين يحددون زمن حوادث الرواية باثنتي عشرة ساعة أو بأربع وعشرين ، هم كما يفرض بذلك المنطق السليم قوم صحفاء ؛ ولا يمكن أن يتوجه إليهم أحد بأى حديث مطلقاً . والفئة الأولى تقع في حماة مضحكة ، والفئة الثانية تقيم نظريتها الانتقادية على مقدمة باطلية .

وما دام هذا كذلك ، كان كل ما نفتقر إليه لا يزيد على أن ندفن ، في احتشام ، هذه الوحدات الثلاث ، في ذلك القبر الذي حفره الرومنسيون

(١) Conversations of Goethe with Eckermann & Soret ترجمه عن

الألمانية جون أكسفورد .

(٢) مقدمة كرومول ص ٢٩ .

فعمقوا بطنه ، على أننا نعود فننبه إلى أننا مفتقرون هنا أيضاً إلى قدر معين من الحذر ، فقد يكون من السخف أن نقترح فسحة محددة من الزمن تبلغ ثلاثاً أو أربعاً أو اثنتى عشرة أو أربعاً وعشرين ساعة ، ولكن الإنسان يستطيع أن يتسامل عما إذا كانت الوحدات لا تزال تحتفظ بشيء من قيمتها ، وذلك إذا كان تدميرها يقوم على أساس من حرية الفكر أوسع ، وقدر من التسامح أفسح ، وإذا كنا ننظر إليها لا على أنها قواعد وقوانين ، بل على أنها ملاحظات انتقادية . إن لسنج وهو يفحص هذه الوحدات لم يمندوحة من أن يسلم بأنها كانت تعود بشيء له قيمته على الكاتب المسرحى عندما لم تكن سوى ضرورة منطقية يقتضيها وجود فرقة المنشدین (السكورس) فى المسرح اليونانى . يقول لسنج :

« إن اليونانيين كانوا يتقبلون هذه القيود عن طواعية ، ولكنهم كانوا يكسبون من قبولهم لها أكثر مما كانوا يخسرون ، لقد كانوا يكسبون منها فى كل سبع حالات من تسع ، وكانوا يكسبون على هذه الصورة لما كانوا يتسمون به من براعة وحذق ، وما كان فيهم من حاسة التذوق وحسن الفهم ، لأنهم بتقبلهم هذه القيود لتسكون الباعث على تيسير العمل فوق المسرح ، مع حرصهم حرصاً شديداً على تنقيتها من كل ما هو زافه وسطحى ، وذلك بقصرها على أقصى ما يمكن من عناصرها الجوهرية ، قد جعلوها مثلاً أعلى للحركة المسرحية التى تطورت هذا التطور المبارك السعيد الذى لا سعادة بعده ، والذى بلغ بها تلك الصورة التى لم تسكن تتطلب من ظروف الزمان والمكان إلا القليل الأقل (١) » .

ومن هذا نرى أن لسنج كان يهدف إلى حقيقة عظمى ، حقيقة لا تنطبق على المسرحية اليونانية حسب ، بل على المسرحيات العظيمة فى كل مكان ؛ لأننا إذا أمعنا النظر فى هذه المسرحيات التى هى أعظم من المسرحية

اليوفانية، وبخاصة المأسى، أفلا يبدو هنا في كثير من الأحيان أن الكتاب المسرحيين قد فرضوا على أنفسهم قيوداً لم يفرضها أحد عليهم ؟ حتى حينما يكون زمن حوادث الرواية طويلاً طويلاً لا جدال فيه ، كما يتضح ذلك بالتحليل ، نجد أن الكتاب المسرحيين قد أكثروا من استعمال الحيل المتعارضة براكونها من قصد ، ليوهموها بالحوادث السريعة التحرك فوق خشبة المسرح ، ولا غرو أن شيكسبير يبدو في أروع مآسيه وكأنه يخدعنا عن أنفسنا كي نعتقد أن حوادث الرواية سريعة متلاحقة ، وأن فسحة الزمن التي تحتويها هذه الحوادث قصيرة ، أو بتعبير أدق ، لينحني عن الجمهور أنه ، تحرياً للصدق ، كان لا يرى مندوحة عن السماح ببعض الفترات الطويلة بين بعض مشاهد ، وبحسبنا لإيراد بضعة أمثلة على ذلك .

ففي هاملت ، ويعد حوادث اليومين اللذين يمضيان بنا في الفصل الأول ، من المشهد الأول إلى المشهد الخامس ، توجد بالفعل حقبة من الزمن طولها شهران ، كما توجد كذلك فسحة طولها أسبوع بين المشهدين الرابع والخامس من الفصل الرابع ؛ إلا أن متفرجاً واحداً لا يشعر بهذا الاتساع في الزمن . ولا ينبغي أن تمثيابة هملت تمضي في طريقها بسرعة منذ الزورة الأولى للشبح ، حتى السكارثة في ختام الرواية . فإذا فطن الناس إلى وجود هذه الفسح من الزمان بين أحداث الرواية فإن ذلك لا يكون له من الأثر إلا أن يجعلها تبدو كأنما هي قصة ذات مقدمة ، هي الفصل الأول ، ثم مجموعة من فصول ثلاثة ، ثم خاتمة ، هي الفصل الخامس .

وبناء عطيل يشبه بناء هاملت . لحوادث الفصل تستغرق يوماً واحداً ثم يأتي السفر بالبحر بعد ذلك ؛ ثم يستغرق الفصلان الثاني والثالث يومين آخرين ؛ ثم يمضي أسبوع قبل أن تقع حوادث الفصل الرابع والخامس . ونلاحظ هنا أيضاً ، بالرغم من وجود مقدمة ، ثم فصلين ، ثم خاتمة ، أننا نشعر بسرعة تتابع الأحداث ، حتى لينسينا ذلك تحليل زمنها الحقيقي .

والزمن في تمثيلي ماكبث ولير يمتد أكثر من ذلك . ونحن لهذا السبب بالضبط ،
نشر فيها بنوع خاص من أنواع الضعف لا نلبسه في المأساتين الآخرين .
وفي ماكبث يستمر اهتمامنا في درجة تأجيجه حتى مقتل دنكان ، ثم زانا
تتبع المسرحية بيقظة حتى بعد موت بانسكو ، ثم هذا كله يهبط بسرعة ، وإن
راح شيكسبير يئذل جهوداً جبارة ، مستعيناً في ذلك بشعره الجميل
الخلاب ، لكي ينشئ انتباهنا الذي فتر . فمقتل دنكان يحدث في الفصل
الثاني ، المشهد الثاني . وفي المشهد الثالث من الفصل الثاني أيضاً تكتشف
الجريمة ويقتل بانسكو في المشهد الثالث من الفصل الثالث ، ثم يظهر شبحه
في المشهد الرابع من الفصل الثالث أيضاً . ونحن حين ندرس مثل هذه
البيانات التي تركها لنا شيكسبير عن توزيع الزمن في هذه المسرحية ، نجد أن
فسحة طويلة من الوقت تقع بعد موت دنكان مباشرة ، وأنه منذ تلك الفسحة
تقع سلسلة مستمرة من الفسح خلال الفصلين الرابع والخامس ؛ ولم يكن
في مقدور شيكسبير إخفاء هذه الفسح كما أخفأها في هاملت وفي عطيل ،
ولا بد أن الفتور الذي كان يطرأ على اهتمامنا كان يرجع ، إلى حد ما إلى
هذه الفسح .

وبناء مسرحية لير أقرب إلى بناء الملاحمة ، كما لا يخفى . ومن هنا هذا
الجلال الذي نشر به ونحن نقرأها ، بينما لا نجد لها من الأثر في أنفسنا وهي
تمثل على المسرح ، ما نجده للروايات الثلاث الأخرى .

وبما يسترعى انتباهنا حقاً أن نلاحظ أننا لا نلبس انعطام وحدة
الزمان هذه ، انعطاماً حقيقياً وعلى أشده ، إلا حينما نقبل على تلك الملامح
المفجعة *tragi-comedies* الرومنسية ، حيث يتضح أن اهتمامنا يقل فيها
بصورة محسوسة ، وحيث يهبط مجال الانفعال في نفوسنا . فهذه الوثبة
الطويلة التي مقدارها ست عشرة سنة ، والتي تتخلل فصول « قصة الشتاء » ،
The Winter's Tale كان ممكناً أن تكون شيئاً مستحيلاً في مأساة من

النوع الرفيع . لقد كان ممكناً أن تقضى قضاء مبرماً على هذا الاقتران المركز الراعى الذى يعد لإظهاره لنا فوق خشبة المسرح الوظيفة الأولى للمأساة . وهذا رأى له ما يؤيده فى كتاب المسترف . ل . لو كاس عن المأساة (١٩٢٧) ، حيث يلاحظ ، أن الكاتب المسرحى الحديث يندر أن يتصرف هذا التصرف الحر الذى كان يتبعه المسرحيون فى عصر إليزابيث من حيث زمان الرواية ومكانها . لقد — اشتد شغف الكاتب بالشكل أكثر من ذى قبل ، وبإطالة زمن الحوادث إلى سنوات عدة ، بما يجعلنا نشعر بفتور فى قوة جاذبية الرواية ، كما نشعر بهبوط فى حرارة الموضوع ، وذلك كما تهبط حرارة السائل الذى بلغ درجة الغليان إذا أبعدت القدر عن النار . . . والمأساة لا تسكتسب تلك الحتمية التى تنخلع لها القلوب عند بدء وقوع الأخطاء المفظمة مباشرة ، لكنها تسكبها بعد حلول الكارثة ، وذلك عندما تكون تلك الأخطاء المفظمة قد وقعت بمذاقيرها ، بحيث لا يستطيع القدر نفسه أن يتلافها (١) .

وعلى هذا ، فإذا وجدنا أن شيكسبير . ذلك المتحرر الرومانسى ، لم يكن هو وحده الذى يأخذ فى مسرحياته بنظام إطالة زمن الرواية ، بل إن الكتاب المسرحيين المحدثين أيضاً قد عادوا إلى تقاليد اليونان ، وجب علينا أن نؤمن بأن هذه التقاليد تنطوى ، ولا بد على شئ من القيمة الجوهرية الدائمة التى لا غنى عنها لفن المأساة .

ويصدق هذا أيضاً على وحدة المكان . على أننا يجب أن نعترف أن مسرح شيكسبير لم يكن يعرف من المناظر إلا أقلها ، بل لعله لم يكن يستعمل المناظر على الإطلاق . ولهذا كان شيكسبير بكثرت ، نظرياً وعملياً ، من تغيير أمكنته بحسب ما يشاء له هواه ، إلا أننا نلاحظ أنه كلما كان يقتصر على مكان واحد ، كان الأثر الذى يتركه فى نفوسنا أقوى وأعمق ؛

مصدق هذا أن مسرحية عطيل تجرى في مكانين فقط ، هما البندقية وقبرس ؛ ومملت تجرى معظم حوادثها في جنبات القصر في إلسينور .. أما الجزء الأخير من ما كتبت فهو جزء مشتت للذهن لتتابع مشاهد القصة التي تجرى مرة في اسكتلنده ، ومرة في إنجلترا ... ولنا لتسلسل عما إذا لم يكن هذا نفسه هو مصدر هذا الضعف الذي يبدو في رواية أنطوني وكيوبتره ... إننا إذا قارنا بين رواية دريدن : All for Love وبين مأساة شيكسبير الرومانية ، لتدققنا أن تأثير الرواية الأولى مهما بلغت الرواية نفسها من ضعف أشعارها ، وتهاافت روح المأساة فيها ، وقلة الصنعة في رسم شخصياتها ، يرجع إلى تركيز الجهد الذي يصحب الحد في المناظر .

ومما هو جدير بالذكر ، بهذه المناسبة ، أن نلاحظ أن كثيرين من كتابنا المسرحيين المحدثين يحافظون على وحدتي الزمان والمكان في مسرحياتهم وهم يفعلون هذا دون قصد منهم طبعاً ، وإذا انحرفوا عن هاتين الوحدتين لم ينحرفوا عنهما إلا قليلاً . ولعل مسرحية برنردشو Getting Married كانت تروق أشد أنصار المذهب الكلامي ترمتها ، كما كانت تروقه أية قطعة من القطع التي تتكون منها المجموعة المعروفة باسم Back to Methu1elah وحوادث مسرحية كندية تقع فيما يقرب من أربع وعشرين ساعة ، كما تقع حوادث Heartbreak House من مساء يوم إلى مساء اليوم الذي يليه وليس شو هو الذي يتميز بتلك الخاصة وحده ، فنحن نجد في أعمال بعض الكتاب المسرحيين في إنجلترا وفي القارة الأوروبية على السواء ، وهذا دليل واضح على أن هؤلاء الكتاب يشعرون بضرورة لا مندوحة عنها إلى تلك القيود ، فهم يفرضونها على أنفسهم بمحض رغبتهم . على أن الحق كل الحق أن بعض مسرحيات معينة لا يمكن بحال تطبيق الوحدات عليها ، كما أن الحق كل الحق كذلك ، أن الحركة في مسرحيات المذهب التعبيري الحديث قنبلة يابشار المشاهد القصيرة ، ذات النمط البطيء الثقيل ؛ ولكننا غالباً

ما نكون على استعداد للقول بأن قدراً معيناً من التقيد فيما له علاقة بالزمان والمكان قد يفيد الكاتب المسرحى فى عمله ، وذلك طالما أن المسرحية نفسها تعطينا صورة من الحياة المركزة .

وحدة الموضوع الممثل :

إن وحدة الموضوع ، وإن كانت فى أصلها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالوحدتين الآخرين ، يجب أن تبقى منفصلة عنهما ، وذلك لأنها تثير مشاكل من نوع مختلف اختلافاً تاماً ؛ ويمكن أن نقول إجمالاً إن هذه الوحدة تستلزم ما يأتى :

١ - يجب ألا يكون إلى جانب الموضوع الأصل أى موضوع ثانوى ذى أهمية فى أية مسرحية جديدة .

٢ - لا يسمح بالمزج بين المأساة والمهابة فى مسرحية واحدة . وقد أثار كلا هذين الأمرين مجادلات طويلة فى الحقبة الأولى من تاريخ النقد الحديث . وقد يغيدنا مرة أخرى أن ننظر باختصار فى بعض الآراء التى قبلت فى هذا المجال :

فى سنة ١٦٠٩ نجد لوب دى فيجا يصر على عدم جواز المزج بين رفعة المأساة ، وحقارة المهابة الوضيعة^(١) . وكان سرنى ، قبل ذلك يضع سنين ، قد تكلم عن : « هذه السخافات الشنيعة .. التى لا هى مأس صحيفية ولا هى ملاء صحيفية ... تلك المسرحيات التى يلتقى فيها الملوك بالبهايل (البهلوانات) » ، لأن الأمر يتطلب ذلك ، ولكنهم يكثرون من حشد البهايل ليلعبوا دوراً فى الشؤون الملكية ، يؤدونه فى غير تأدب ولا إدراك^(٢) .

(١) The New Art of Writing Plays ت . و بروسر س ٢٠

(٢) An Apologie for poetrie س ٦٥

وقد قال أديسون في هذه الملهة المفجعة :

« لإنها واحدة من أخبث الاختراعات التي دارت في خلد شاعر . وإذا وصل السخف بمؤلف أن يمزج في بردة واحدة بين مغامرات إرنياس وهو دييراس ليجعل منهما جميعاً قصيدة واحدة فإن صحفه لا يقل عن صحف أخيه الذي يكتب تلك القطعة المثرقة التي تجمع بين الفرح والترح (١) » .

وهذه الأفكار تقوم — كما هو واضح — على القانون الكلاسيكي للأنواع الأدبية ، الذي يقول بوجود صور وأنماط أدبية معينة لا تقبل التغيير ، كل منها يتميز عن الآخر ، بحيث لا يمكن أن يختلط أحدهما بأخيه ، أو يصعب التمييز بينهما فنياً . على أن الكتاب المسرحيين في إنجلترا ، في عهد إليزابيث قد حالفهم النجاح في إنتاج عدد من الروايات العظيمة التسلية والمثيرة للعواطف من هذا النوع المختلط نفسه ؛ وبما أن هذه الروايات قد نالت اعتراف الناس بها كقطع مسرحية جيدة ، فقد راح النقاد الإنجليز يلتمسون للعدد الكبير منها بعض المآذير المناسبة . وقد فعلوا ذلك بحجة التخلص من سنن الأقدمين والتذرع بالالتجاء إلى « الطبيعة » . ومن قبيل ذلك ما قاله دريدن على لسان نياندر ، وهو يلتمس الأعذار لمثل هذه المسرحيات ، بحجة أن في الطبيعة تنوعاً ، وأن مثل هذا التنوع يكون شيئاً يمتعاً في أعمال الفن المسرحي (٢) .

« إن الجلد المستديم يجعل النفس شديدة الانطواء ، فالواجب أن نعيد إليها اهتمامها من وقت إلى آخر ، كما يفعل الرجل حينما يحط في الطريق انتجاعاً للراحة ، حتى ينهض إذا استأنف رحلته ؛ ونحن إذا جعلنا في المأساة مشهداً من مشاهد البسط والطرب ، ختمنا من التأثير في مشاعر الناس مثل ما للوَسيقى من التأثير في نفوسهم في فترات الاستراحة بين الفصول ، حيث

(١) The Spectator العدد ٤٠ (أبريل ١٦ — ١٧١١) .

(٢) An Essay of Dramatick poesie

تخفف الموسيقى عن تفهوسنا عما عاتته من تعقد الموضوع وجزالة اللغة فوق المسرح ، ولا سيما إذا كانت الأحاديث طويلا تكدر الذهن . وعلى هذا ، فلا بد من أدلة أقوى ، يسوقها من يريد أن يقتضى بأن روحى الخنان والطرب إذا اجتمعا فى موضوع واحد يتلف أحدهما الآخر . وهذا فى الوقت نفسه ، لا يمكن إلا أن تكون نتيجة مشرقة ابلادنا ، لأننا نكون قد ابتكرنا طريقة فى كتابة المسرحية أعرف بكثير من أى طريقة عرفها القدامى ، أو عرفها المحدثون فى أى أمة : تلك هى الملهة المفجعة ، التى زدنا فيها وبلغنا بها حد الكمال .

ويسوقنى هذا إلى التعجب من ايسيدوروس ومن كثيرين غيره ، لماذا يفضلون ما فى موضوعات المسرحيات الفرنسية من جذب وعقم ، على ما فى موضوعات المسرحيات الإنجليزية من تنوع ووفرة ؟ إن موضوعات المسرحيات الفرنسية من نوع واحد دائماً . وذات خطوة واحدة . يدفع به الممثلون إلى الأمام دفعا ، وكل مشاهد المسرحية تشترك فى تديانها ، والسير نحوه قدما . أما مسرحياتنا فتشتمل فضلا عن الخطوة الرئيسية فى كل منها ، على موضوعات إضافية ، أو مسائل ثانوية ، يقوم بها أشخاص أقل أهمية ، كما أنها تشتمل على شئ من الدسائس والحيل التى تمضى إلى غايتها مع حركة الموضوع الاصلى . ولدينا أمثلة من الطبيعة على ذلك . فأجرام النجوم الثابتة على حد قولهم ، وأجرام الكواكب السيارة ، وإن تكن لها دورتها الخاصة ، تراها تندفع فى دورة أخرى بحركة هذه ال *Primum mobile* أو الكرة الخارجية العظمى المتحركة التى تحتوى هذه الأجرام كلها^(١) . وهذا التشبيه يصدق كثيراً على المسرح الإنجليزي : لأنه إذا أمكن وجود الحركات المضادة فى الطبيعة ، وذلك بأن يسير كوكب شرقاً وغرباً فى وقت واحد . . شرقاً فى دورته الخاصة ، وغرباً وهو مدفوع بحركة مجموعته الكوكبية

(١) أصبحت هذه الكرة الخارجية العظمى فى المصور الإسعلى إلى نظام بطليموس السماوى (د)

الكبرى نحو الغرب . . . إذا أمكن أن تتجانس تلك الحركات المضادة في الطبيعة ؛ فإن يصعب علينا أن نتصور كيف يمكن أن يسير الموضوع الثانوى والخطة الرئيسية العامة جنباً إلى جنب ، ولا سيما إذا كان هذا الموضوع الثانوى مختلفاً عن الخطة العامة فقط وليس مضاداً لها .

على أن دريدن لا يسير وحده في الناس هذه المعاذير ، لأنه وإن يكن المحرك الأول ، لمدرسة الكلاسيكية الحديثة ، فإن الدكتور جونسون الذى جاء بعده بقرن من الزمان ، كان إمام هذه المدرسة الأكبر ، وطاغيها العاقى ، وإن احتفظ مع ذلك بصيغة تدنيه من الطبيعة ، وإن خلا كذلك من هذا الرق الذهنى الذى لا يرى واضحاً جلياً كما يرى في تصريحه المشهور عن هذا الموضوع الدقيق حيث قال :

« إنى لا أدري إذا ما كان الشخص الذى يقول إنه لا يعترف بأى قوانين إلا قوانين الطبيعة . . . لا يميل إلى مد ظل حمايته على مسرحية الملهاة المفجعة . . . تلك الملهاة التى مدت عليها ، حتى ذلك التاريخ ، أكاليل الفار ظلالها الوارفة من خلالها الدوى الصاعد من أقلام الناقدين ، مهما كانت التهم الموجهة إليها ؛ وإما لتسامل عن هذا الذى يوجد في هذه المسرحية الجامعة بين هذين العنصرين ، عنصر الختان والرثاء ، وعنصر البسط والمرح ، مما يمكن أن يعيبه عليها المنطق المجرد من الهوى ؟ إن الصلة بين الحوادث الهامة ، والحوادث الثانوية هى من الأشياء الدائمة الحدوث في هذا العالم . وليست من الأشياء الشائعة فيه فحسب ، ولهذا كان لا بأس مطلقاً من السماح بها في المسرح الذى يدعى المدعون أنه مرآة للحياة . إنهم يعترضون بأن ما تقع فيه من قلة الذوق ، بإخماد العواطف قبل أن نكون قد ارتفعنا بها إلى الإنارة المطلوبة ، وبتحويل تيار الترقب عن الحادث الذى لا نفكك رقبه إلا لنزيد من درجة التشوف إلى حدوثه ، يمكن أن نستعمل حدوثه بهذه الطريقة من طرق التوبة . ولكن . . . ألا يمكن أن تثبت لنا التجربة أن هذا

الاعتراض هو اعتراض مراوغ ، أكثر منه اعتراضاً عادلاً ؟ أليس شيئاً أكيداً أن الاتفعالات المحزنة ، والاتفعالات المضحكة قد كانت تستثار ، واحداً بعد آخر ، بدرجة متساوية ؟ وأنه ليس ثمة من المسرحيات ما ملأ العيون بالعبرات ، والصدور بالحفقان ، كما ملأتها تلك المسرحيات التي تتخللها فواصل من البسط ؟^(١) .

وقد اقتبس هذه الفكرة فيما بعد جماعة الرومنسيين ، ولا سيما فيكتور هوجو ، الذي يقول :

« إن المسرحية تقرب الشعر إلى الحق ، وأشبه المسرحية في ذلك عروس الفنون الحديثة التي تنظر إلى الأشياء بطريقة أسى وأوسع . إنها تعلم أنه ليس كل ما في الخليقة جميلاً من الوجهة الإنسانية ؛ وأن الشيء القبيح يوجد والشيء الجميل جنباً إلى جنب ، والشيء الشائن يوجد إلى جانب الشيء الرشيق الخلو الضائل ، كما يوجد الشيء الغريب الشكل في الجهة الأخرى المقابلة للشيء الأسنى ... والشر مقابل الخير .. والظل مقابل الخورور »^(٢) .

ولن يغيب عن بال أحد هنا أن جميع هذه الأقوال ، وإن كنا قد نطلق عليها أقوالاً رومنسية ، للتمييز بينها وبين تعقيدها ، أقوال الكلاسيين ، تقوم على ذلك الاعتراض الذي يذهب إلى أن المسرحية إن هي إلا مرآة للطبيعة ، وأن ما هو كائن في الطبيعة لا بأس من إدخاله في المسرحية ، بشيء من مراعاة اللياقة . وقد تألف سارسيه هذه الغلطة . فناقشها بعين الفاحص المحقق ، قال :

« إن معظم هؤلاء الذين يشددون ضد الجدية الثابتة التي يؤثرها غيرهم للنساء ، أولئك الذين يدافعون عن بدعة المزج بين عنصري الحزن والضحك في الرواية الواحدة قد بدأوا ثورتهم بهذه الفكرة التي تزعم أن

(١) The Rambler رقم ١٥٦

(٢) ملزمة كرومول ١٨٢٨ ص ١١

الأمور تجرى على هذا النمط في دنيا الواقع، وأن فن الكاتب المسرحي يقوم على نقل الواقع إلى المسرح. وهذا هو الرأي الساذج الذي يعرضه فكتور هوجو في مقدمته العجيبة لمأساته كرومويل في هذا الأسلوب الرفيع الخيال الذي يمتاز به ... وعندى أن ما قاله في ذلك هو البيان الرفيع بعينه... إلا أن الشعراء العظام ليسوا دائماً مفكرين عظاماً إذا تحررنا الدقة. والمسألة قد أسوء عرضها، فنحن لا يهمنا على الإطلاق أن نعرف ما إذا كانت الأمور المضحكة تبرز بالأمور المفضلة في الحياة الحقيقية؛ وبعبارة أخرى، إذا ما كان مجرى الحوادث الإنسانية يمد من كانوا متفرجين على جانبيه، أو مسوقين في تياره، كلا بدوره، بمادة للضحك ومادة للبكاء؟ فهذه هي الحقيقة الوحيدة التي لا يسأل عنها أحد، والتي لم تخطر على بال أحد. ولكن النقطة موضوع البحث مختلفة تمام الاختلاف، فهام أولاء ألف ومائتا شخص عثمسون في مكان واحد، ويكوّنون جمهوراً من النظارة، فهل هؤلاء المائتان والألف شخص فينون بأن يفتلوا في سهولة ويسر، من البكاء إلى الضحك، ومن الضحك إلى البكاء^(١)؟

وجواب سارسيه على هذا السؤال النظري هو بالنفي بطبيعة الحال؛ إلا أنه وهو يتكلم عن خطأ فكتور هوجو، يبدو أنه وقع في خطأ من صنعه هو. على أننا مهما عسينا أن نقول عن مقاييس هذه النظرية العويصة، فالحقيقة التي لا مرأ فيها هي أننا، حينما نشاهد مسرحيات شيكسبير مثلاً، يكون في مقدورنا أن نمر بسهولة من المشهد الرفيع الجليل إلى المشهد المضحك، ومن المشهد المحزن المفض، إلى المشهد المليء بالهزل والمجون ... لعل ترسودى موينا كان محقاً فيما لاحظته من أن:

« ثمة فرقاً بين الطبيعة والفن: فالطبيعة إذا بدأت. لا يمكن أن تتغير أبداً .. فشجرة الكنزي لا تنتج إلا كثرى آخر الدهر، وشجرة البلوط

لا تعطيك إلا ثمر البلوط الحشن ؛ وبصرف النظر عن اختلاف التربة ، وتنوع المؤثرات الهوائية والجوية التي لها عرضة لها ، فهي - أي الطبيعة - تفتحها مرة بعد أخرى . فالنوع هو بالرغم من التغيرات التي تطرأ عليه ؛ فهل تقبل الأرض غير الأرض ، والسموات ، إذا عدلت المسرحية قوانين السلف الصالح ، مازجة في براعة وحذق بين المأساة والمهابة ، ومنتجة بذلك نمطاً جديلاً من المسرحية يجمع بين الصنفين - آخذاً بنصيب من صيغة كل منهما - مقدما شخصيات صارمة من المأساة وشخصيات مازجة طابثة من المهابة^(١) .

واسوف نعود إلى هذا الموضوع برمه فيما بعد ، غير أننا نرى وجوب الإشارة هنا إلى أن المأساة والمهابة - على قدر ما يمكننا أن ندلى فيه رأينا على ضوء الأمثلة المادية ، لا تختلف إحداها عن الأخرى اختلافاً حقيقياً ، وليستا متناقضتين هذا التناقض الأساسي الذي لا يمكن معه تناول إحداها إلا بمعزل عن الأخرى . فثمة ، في الواقع ، أوجه كثيرة للشبه بين المأساة الرفيعة ، والمهابة الراقية ، أكثر مما بين أنماط معينة من المأساة أو بين أنماط معينة من المهابة ، ففي اليونان ، وفي إنجلترا على السواء ، لم تنشأ المأساة والمهابة كلتاهما في وقت واحد تقريباً فحسب ، بل نشأتا من صور واحدة كذلك . ففي اليونان تفرعت أغنية الإنشاد العزوية التي كانوا يثشدونها حول مذبح الإله فرعين توأمين هما فرع التعبير المحزن tragic ، وفرع التعبير المضحك comic أو التعبير الهجائي اللامر satirical وقد كانت الصلوات الكنسية التي نشأت منها المسرحيات الدينية الجماعية في العصور الوسطى أصلاً كذلك للخطوط الأولى لكل من موضوعات إبراهيم وإسحق المفظمة وفواصل ماك والرعاة interludes of Mak & shepherds . وقد

(١) مترجمة عالم ١٠٠٠ موب في كتاب . ب . ب . كلارك : European Theories of the Drama
٩٥ م

فطن أفلاطون وهو يعالج هذا الموضوع بصورة عويصة متفاوتة في رسالة فيليبوس Philebus إلى العناصر المسلية والموجعة كليهما في جميع أنواع الضحك . ولقد كان أفلاطون أيضاً هو الذى جعل سقراط في الوليمة The Banquet يضطر رفاقه إلى الموافقة على أن من عمل السكائب العبرى نفسه أن يتفوق في كتابة كل من الملهة والمأساة ، وذلك في الوقت الذى وضّح فيه الباحثون المحدثون توضيحاً لا غموض فيه كيف يتوافق المزاجان ، أو « انفعالات النفس » ، Les Passions de l'âme إذا جاز لنا أن نستعير هنا اسم ذلك الكتاب الذى ألفه ديكرات متناولاً فيه بطريقة البارعة العلاقات بين الحزن والضحك . لقد كان مسموحاً لكتاب المأساة في الوقت الذى ازدهرت فيه المأساة اليونانية بأن يضمّنوا مآسيهم قطعاً من الملهة ، وإن لم يكتثروا من ذلك كما كان يفعل شيكسبير ، على أنهم كانوا يضعون ذلك قاصدين ، ووفقاً لخطة مرسومة^(١) . والكتاب الفرديون الذين نبغوا في الكتابة في فرعى المسرحية العظيمين كثيرون . ففي إنجلترا كتب شيكسبير « كما تهوى » ، « كما كتب » هملات » ، وكتب جونسون Every Man in his Humour كما كتب سجانوس وكاتيلين - وقد نجح سنج Syngé في روايته The Playboy of the western world ، وثمة أمم أخرى نجحت في إنتاج كلا النوعين في وقت واحد . ففي فرنسا كان راسين يكتب مآسيه الرائعة وفقاً لمبادئ المذهب الكلامي الحديث ، بينما كان مولير يكتب ويمثل ملاحيه المتلاثلة . وفي إيطاليا تألق نجم جولدوني ، الذى إن لم يكن معاصراً لغتوريو ألفييري أرق كاتب تراجيدى أنجبته تلك البلاد ، فقد كان على الأقل يعيش في نفس العصر .

(١) ومن هذا ما سمح به اسكيلوس من دخول المأساة في مآسائه « التوسلات » والرمية في « حملات الحر المقدسة - خوفاروا » - بينما فلاحظ وجود المأساة في مأساة « اليجوني » لسوفوكلس ، والعبد الرقيق في مأساة « أورست » ليوريينز .

والحقيقة التي لا مرأى فيها هي أن الضحك والبكاء متقاربان قرابة جد شديدة، بحيث لا يكاد يفصلهما من بعضهما البعض غير خطوة واحدة. وهنا مكان ملاحظة للكاتب صلي Sully، حيث يقول «إن مراكز الحركة في عقل الإنسان ... المراكز المهيمنة على عمليات الضحك والبكاء، قد تنقلب إحداها إلى الأخرى إذا وصل الانفعال إلى الحد الأعلى^(١)». فنحن لا نشعر بشيء من التناقض أو عدم الملاءمة. من الوجهة، العملية في الضحك من مُزاحات مركوتيو، ونحن مستغرقون في الوقت نفسه في مشاهدة قصة روميو وجوليت المحزنة؛ كما لا نشعر بشيء من التناقض في أثناء قراءتنا لقصة من قصص دكنز وهو ينتقل بنا من الضحك الطافح بالبشر، إلى أشد الصور العاطفية المفجرة للدموع. ولقد كان النوعان يستعملان جنباً إلى جنب في جميع العصور المليئة بالإنتاج الأدبي الأصلي استعمالاً واسع النطاق، وفي كل فن من الفنون الأدبية. وقد رأينا أن كتاب اليونان المسرحيين لم يقصروهما على أنواع لا تسرب منها إلى أنواع أخرى وخطط الكتاب بينهما في عصر إليزابيث على نطاق واسع؛ وعلى هذا فالمبدأ القائل بتعارض النوعين تعارضاً أساسياً هو إلى حد كبير أثر من آثار النقد في عهده المتأخر — ولا نقول أثر من آثار النقد المحرك كما يمثل أرسطو، وكما يمثل الرومانيون. أو أثر من آثار النقد الاستنتاجي derivative والنقد الزائف، artificial كما يمثلهما هوراس وكتاب المذهب الكلامي الحديث في فرنسا، وفي إنجلترا في القرن الثامن عشر ومن الملاحظ أنه حينما يخرج ناقد من نقاد المدرسة الكلاسيكية الحديثة عن مبادئ هذه المدرسة ويتخذ لنفسه موقفاً أكثر استقلالاً وأقرب إلى الطبيعة، فإنه يصبح في غير حاجة مطلقاً إلى الفصل بين هذه الكيفيات أو النوعين، وما دام الأمر كذلك، فالمقياس الأخير الذي قيس به أى عمل من أعمال فن المسرحية لن يكون مقياساً قائماً على الطبيعة ولكن على الآثار

الفنى للعمل كله . فإذا كانت العناصر المضحكة والعناصر المحزنة ممتزجة ببعضها امتزاجاً متناسقاً حصلنا على نتيجة يبررها الطابع العام الناشئ عن هذه الصورة . ولسوف نجد أنه لا يمكن أن يقوم مثل هذا التمازج بين أنواع معينة من الملهاة وبين أنواع معينة من المأساة الجديدة ؛ ومن ناحية أخرى فإن ثمة أنماطاً معينة من المأساة تشف بلا شك عن وجود وشائج ومشابهة عاطفية بينها وبين أنماط من الملهاة التي تضاهيها . ونحن نجد تحقياً لهذا عرضة شلى في كتابه « دفاع عن الشعر » يقول فيه ، وهو يقابل بين المسرح القديم والمسرح في عصر إليزابيث : « إن البدعة الجديدة في المزج بين الملهاة والمأساة ، وإن تكن عرضة للباخذ الشديدة من الوجهة العملية هي بلا شك توسعة للدولفين في نطاق التأليف المسرحى . إلا أن الملهاة يجب أن تكون ، كما هي في « الملك لير » ، شاملة ، مثالية ، بادية الجلال . فحين إذا تصورنا مأساة الملك لير مجردة من شخصية المهرج ، وقد حل محله عدد من الشخصيات كما هي الحال في رواية ترويض المتعمدة ، فأحسب أننا سنفقد من تلك الوشائج التي تقوم بين الروح المحزنة في شخصية الملك لير ، والروح المضحكة في المهرج . ونحن من جهة أخرى لا نستطيع أن نتصور اتحاداً تطمئن إليه النفس بين الروح المضحكة الغريبة في مهرج الملك لير ، وبين مسرحيات كسرحيات البطولة في عصر عودة الملكية . ومن عجيب أن نجد مسرحيات البطولة مشابهات لها مضحكة في عالم السلوك . ولقد كتب دريدن مسرحيات من قبيل : الحب السرى Secret Love أو الملكة العذراء The Maiden Queen حيث نسمع شيئاً من الرنين على أوتار البطولة في بعض المشاهد وشيء من الرنين على أوتار السلوك في مشاهد أخرى ، والتناسق بين عنصرى السلوك والبطولة في حالة جيدة على ما يبدو . وقد صور لنا لثردج Etherege ، المشغى الحقيقي للطراز السلوكى الأصيل ، في روايته الأولى : الانتقام المضحك The Comical Revenge ، وهي التي تسمى

باسم حب في برميل Love in a Tub ملهاة مفاجئة . تتناوب فيها مشاهد البطولة ذات الأسلوب المسجوع وملهاة عصر عودة الملكية الخالصة . ولعل سبب التناسق بين المنصرين هو ما نلبسه فيهما كليهما من الصنعة الكاذبة . إن بطولة المسرحيات الجديدة المعروفة باسم ، Drawcansir^(١) هي بطولة بعيدة عن الحقائق المادية للحياة بعد المعاشات اللطيفة التي تطفئنا بها عروس الضحك في مسرحيات كونجرريف . والتكلف هو الذي يعقد العدة بين عنصري الضحك والحزن فيها^(٢) .

وإذا نحن تعمقنا أكثر من هذا ، فقد نكشف عن رابطة من الاتحاد بين الأجزاء المضحكة في مسرحيات القرن الثامن عشر العاطفية sentimental وبين المسرحية العائلية أو الشعبية domestic play في القرن نفسه ، والمسرحية العائلية تعتمد على الواقع . إن الصورة من صور الحياة الحقيقية لا تبلغ مبلغها من الصدق بطبيعة الحال إلا بحسب عبقرية الكاتب المسرحي الخاصة ، إلا أننا يجب ألا نبحث عنها بحال في عالم المأسى الشيكسبيرية ، أو في نطاق أنواع مسرحية البطولة المصطنعة . وملاهي شيكسبير الرومنسية ، إذا لم تتناولها يد التبديل على نطاق واسع قد لا تنسق مع روحها إلا بصعوبة ... وأكثر من هذا أن الملهاة السلوكية قد تكون غريبة تماماً عن مظهرها وهذفا . على أن الملهاة التي تدخل في نطاق النوع العاطفي تمت هي الأخرى بصلة إلى الواقع . وقد تكون في كثير من الأحيان نوعاً زائفاً من أنواع الملهاة ، ولكن هذا لا يهمنا هنا ... والمهم هو أنها تستطيع

(١) المسرحيات التي يقوم بالبطولة فيها شخص ملف يكاد النفر الكاذب يثق أو داجه سواء كان يمثل الشر (وهذا هو المالب) أو الخير (وعفا قليل نادر) ودروكانبير اسم شخصية في مسرحية Villier Rehearsal (د) .

(٢) يتوقف هذا التكلف إلى حد كبير على الصفات القديمة فبراعة التفرغ في ملهاة السلوك ، والبلاعة في مأساة البطولة يرتبطان على هذا النحو برباط الخلق المشترك القوي الخافض للرباط العائلي .

مباراة النساء الشعبية أو المائلية ، دون أن نحدث هذا الصدام بين روجر ... صدام أدى تلاحقه في بعض مسرحيات عصور الانتقال — فمسرحيات التي وضعت في الفترة الواقعة بين عهد إليزابيث والعهد الكارول^(١) ، والمسرحيات التي وضعت في الفترة الواقعة بين عهد إليزابيث وفترة أدب النكتة وسرعة الإدارة في عهد عودة الملكية Restoration وفترة الأدب العاطفي Sentimentalism في القرن الثامن عشر .

هذه إذن نقطة لا يصح أن يغوتنا النص عليها في جميع ما نحاوله من إنسان وشأن يقرب بين روح النساء وروح الملهاة بأى طريقة من الطرق ، وبالأحرى ما نحاوله من تحقيق وشأن النسب بين أنماط معينة من المآسى واللامى . وثمة ، فضلا عن ذلك ، نوع من الحق المقلوب يمكن ملاحظته صورة لا تقل عن نقطة الساقطة ، وذلك أنه ليس ثمة أنماط معينة من الملهاة لا تناسب وأنماط معينة من النساء الخب ، بل إن النساء والملهاة على قولهم تتطوران ، كما سوف يتضح ذلك تمام الوضوح ، في خطين متصليين أصلا يطلعا يدوران في صورتها الأخيرتين متناقضتين ناقصاً أساسياً ، حتى إن روحاً تهكياً شديد التهكم مثلاً يمكن أن يطغى أى شيء بصورة ضالة حتى احتمال ظهور نمط معين من التعبير المحزون إلى حامه ... وتأخذ مثلاً على ذلك مسرحية عطيل ؛ فنحن إذا أردنا أن يستمتع الجمهور بهذه المسرحية استمتاعاً صحيحاً وجب أن نخلق لها في أذهان المتفرجين الحور ، وبالأحرى المزاج أو الحالة لنفسية mood الملائمة لاستقبال روح المسرحية المحزون ، فإذا سمحنا لأى لغة من التهكم — أو السخرية — بالظهور في أثناء تقديم الموضوع فوق المسرح لقضينا على الأثر المحزون

(١) سة قد عارل لأول وعادل كتاب ملك انجلترا . وقد يطلق شارل : كارول (د)

المطلوب كله^(١) . وهذا هو السبب الذى من أجله رأى ريمر Rymer أنه من المستحيل الاستمتاع بهذه الرواية ، وهذا بلاشك بسبب تحيزه للذهب الكلاسى الحديث من جهة . ولكن السبب الأكبر فى موقفه هذا الموقف منها هو عدم استعداده لتقبل بديهيات معينة عما ابتدع شيكسبير ، ثم إن التهم لا يضر مأساة البطولة فى شيء . وذلك بالضبط لأن مأساة البطولة أبعد من أن يصل إليها التهم . إن الناس فى عصر عودة الملكية كانوا قننين أن يصحكوا ، هُزُوا بالفكاهة ، وأن يستهزئوا بالحب ، سخرية به ، لكنهم كانوا يستطيعون الاستمتاع بمسرحيات الحب والشرف بأسلوبهم الخاص .

أما الميزة Farce فلا تكاد تصلها بأى نوع من أنواع المأساة أى وشيجة من وشائج القربى ، وذلك السبب يختلف عن السبب المتقدم ، فنحن إذا تناولنا أى مأساة من مآسى شيكسبير ، أو مآسى عصر عودة الملكية ، لا نجد فيها أى موضوع ثانوى من موضوعات الهزل الخالص بجانب موضوعها الرئيسى . ولقد استطاع دريدن أن يتناول مسرحية ترويلوس وكريسيда ، وأن يضفى روح البطولة على شخصيتى الحبيب والحبيبة ، يخلق بذلك غائمة محزنة حقاً ، وفى الوقت نفسه أمكنه أن يجعل من بنداروس شخصية تهكمية ساخرة ؛ إلا أنه لم يكن فى مقدوره أن يدخل فى وسط مشاهد الجدية أى لمحة من أى عنصر من عناصر الهزل ، ولو فعل لقصى على مسرحيته قضاء مبرماً ؛ فهو إذن قد حقق لمحة النسب التى تربط بين فرعى البطولة والسخرية بالجمع بينهما من أول المسرحية إلى آخرها . أما الميزة فلم يكن يستعملها إلا فى ابتكاراته المضحكة الخالصة .

(١) أحسب أن القارئ فى غنى عن تذكره بأن هذه المسرحية مرشحة فى مصر واضطلع بدور « ياجو » فيها مثل كبير لكنه وقع فى الدللة التى يشير إليها المؤلف فأهملت المأساة الخالصة ؛ ملهاة من النوع الهابط (د) .

وحدة الطابع :

ويمكننا تلخيص الموضوع تلخيصاً مجملاً فنقول إن الوحدة الجوهرية التي لا وحدة غيرها في المسرحية — أو فن الدراما — هي وحدة الطابع ؛ ووحدة الطابع هذه ترتبط بطبيعة الحال ارتباطاً وثيقاً بوحدة الموضوع القديمة ؛ إلا أنها تهتم اهتماماً خاصاً بالطابع ؛ أو الأثر الذي يتركه موضوع الرواية بأجمعه في مدلول جمهور من النظارة ، لا بالعناية البنائية التي يتضمنها هيكل الرواية . وقد وجدت وحدة الطابع هذه أعظم موضع لها ، متوقد الذهن ، في الناقد سارسية ، ونحن وإن كنا قد رأينا من المناسب معارضة بعض آرائه في الضحك والأسى ، لا نرى مندوحة من إثبات فقرات كاملة من أقواله التي يعرب فيها عن نظرياته :

« إذا أردنا أن يكون الطابع قوياً مستديماً فيجب أن يكون مفرداً أى أصيلاً (غير متفرع) ؛ وقد أدرك جميع الكتاب المسرحيين ذلك بالغريزة ، وهذا هو السبب في أن الفرق بين الأشياء المضحكة ، والأشياء المحزنة قديم قدم الفن نفسه .

ويظهر أن المسرحية حينما برزت إلى الوجود اتجه كتابها في العصور القديمة إلى المزج فيها بين عنصرى الضحك والبكاء ، وذلك منذ كانت المسرحية تصور الحياة ، والحبور يسير في الحياة جنباً إلى جنب مع الحزن ، والشئ الغريب المضحك إلى جانب الشئ الجليل السنيى ؛ ومع هذا فقد وجد الحد الفاصل بينهما منذ الأزل . والظاهر أن الكتاب المسرحيين قد أدركوا أنهم ، لكي يسبوا أغوار تقوس النظارة ، كان لابد من أن يضربوا دائماً على نقطة واحدة لا يتعدونها ، وهم قد أدركوا ذلك دون أن يتبينوا تلك الأسباب الفلسفية التي عرضناها هنا الآن — واقدر كانوا يفعلون ذلك بقصد أن يكون الطابع أقوى ، وأكثر دواماً في تناسب

أجزائه لما فيه من هذه الوحدة ...
فحاول أن تستعيد ذكريات تجاربك المسرحية الماضية ، وستجد أن
جميع الميودرامات والمسآى ، كائنة ما كانت من المذهب الكلاسى أو المذهب
الرومنسى ، تلك التى تسرب إليها عنصر السخرية الغريب المضحك ...
ستجد أن جميع هذه الروايات قد توارت فيها السخرية فى مكان متواضع
وأنها لا تلعب فيها إلا دوراً طارحاً ... ولو كان الأمر غير ذلك لقصت
السخرية على وحدة الطابع التى يحرص المؤلف على توفيرها لمسرحيته
قضاء مبرماً^(١) .

لقد اشتملت هذه الكلمات على حقيقة عظمى ... حقيقة تصدق على
المسرحية أكثر مما تصدق على الصور الأدبية الأخرى . فالمسرحية
كما رأينا ، يجب أن تكون مركزة تركيزاً شديداً ، وهذا التركيز نفسه
يتطلب ضمان وحدة الطابع ، ثم إن وحدة الطابع لا تتضمن بالضرورة مجرد
الرتابة وتشاكل الانفعال ، لأن مثل هذا الطابع الموحد يمكن الوصول
إليه بالاتّباع بتشكيلة من الانفعالات . على أن لقاتل أن يقول : إن كل
مسرحية عظيمة تصور لنا أن العناصر الخاصة التى تتكون منها تخضع إلى
حد ما ، لنوع ما من الروح السائد الذى ألهم المؤلف مسرحيته ، وأن أى
مسرحية لا يكون فيها الانفعال غاضباً على هذا النحو للروح السائد
فى الرواية تكون مسرحية شائبة . ولقد عبر فريتاج Freytag عن ذلك
الرأى بقوله : « إن فى كل مسرحية توجد فكرة » ، وإننا من خلال تلك
الفكرة نحصل على وحدة الموضوع ، وعلى أهمية كل من الشخصيات ،
وأخيراً ، على جميع بناء الرواية^(٢) ، وهذه الملاحظة لا تصدق على القصة
ولاعلى الشعر القصصى حيث يمكن إدخال الكثير من الحشو ، بل الإضافات

(١) A Theory of the Théâtre ص ٤١ - ٤٢ - ٤٥

(٢) Die Technik des Drama (١٨٦١ ص ٧) .

التي لا يصعب علينا معرفة أنها إضافات عارضة ، وذلك دون أن تفسد خطة العمل الأولى الأصلية .

ولقد يصادف هوى في نفوسنا أن نعلم أن القدامى الذين كتبوا عن المسرحية السنسكريتية كانوا يتوقعون أن يأتي قوم ، كهؤلاء النقاد المحدثين ، يهرون على أن تكون المسرحية وحدثها الطابعية ^(١) . وعند هؤلاء القدامى أن القصيدة للمسرحية ، كان لابد أن تترك في المتفرج ثمانية آثار أو انطباعات رئيسية كانوا يسمون كلامها راسا Rasa وهذه الانطباعات هي : ١ - سرنجارا Sringāra أو ما يمكن أن نطلق عليه عاطفة الحب ، ٢ - فيرا Vira ، أو عاطفة البطولة ، ٣ - كاريونا Karuna أو عاطفة الحزن أو الحزن الرقيق ؛ - راندارا Randara أو عاطفة الغضب ٥ - هاسيا Hasya أو عاطفة الضحك ، ٦ - بهايانا Bhayānaka أو عاطفة الخوف أو الرعب ، ٧ - بهاستا Bibhastā أو عاطفة التفرز (الفر ١) ، ٨ - أدبهوتا Adbhuta أو عاطفة التعجب أو الإعجاب . . . وكل من هذه الانطباعات يمكن أن يتبعه عدد من الانطباعات الجزئية . ويمكن استخدام عدد من الانطباعات في أي رواية بذاتها ، وإن كان نوع المسرحية يتحدد بالانطباع الأهم من بين الانطباعات المستعملة ، وإن كان مسلماً به أيضاً أن بعض هذه الانطباعات قد يندمج وبعضها الآخر وقد يتناثر معه ؛ وهذه الطريقة من طرق تناول الآثار المسرحية بالنقد تتفق تماماً - كما سوف يمر بنا - وطريقة أولئك الذين يؤكدون الأهمية الكبرى للفكرة ، أو الطابع ، الذي تتركه في الجمهور مشاهدة قطعة مسرحية من آيات الفن .

(١) أنظر كتاب س . م . طاغور

مشكلة القواعد في نوع المسرحية :

لا بد من تأكيد أن مثل هذه الأقوال التي أشرنا إليها فيما سبق ليست « قواعد » بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة . وذلك لأننا يجب أن نجعل فرقة آميزاً واضحاً بين الملاحظات القائمة على دراسة أمثلة مادية من فن المسرحية ، وبمجموعة من القوانين قائمة إما على النموذج الحقيقي ، والمفروض أنه كان أنموذج القدماء ، وإما على مجرد المقولات النظرية الآلية العويصة . فن هذا ما حاول هيدلان Hedelin من إثبات صحة « قواعد المسرح » بقوله « إنها لا تقوم على المراجع والوثائق ، بل تقوم على العقل والمنطق ؛ وإنها لا تتقرر بالمثل بقدر ما تتقرر بما أوقى المجلس البشرى من تمييز طبيعي^(١) » وهو يعنى بقوله هذا ، التفلسفات المجردة في صورتها البسيطة . والتعميمات المدركة إدراكاً آلياً . وقد أدرك الدكتور جونسون بذوقه السليم ما في مثل هذه الأقوال التي ذهب إليها هيدلان وأضرابه من صدوع فقال :

« إننا لا نسعنا إلا أن نشك في أن الكثير من القواعد قد سار في طريقه قدما دون الرجوع إلى الطبيعة أو العقل ، وذلك حينما نجد أن هذه القواعد قد صدرت بصورة جازمة عن الأساتذة القدامى ... فن ذلك هذا القانون الذى يقول بوجوب ألا يظهر فوق المسرح أكثر من ثلاثة ممثلين مرة واحدة ... القانون الذى أصبح تنفيذه من رابع المستحيالات إزاء ما طرأ على المسرحيات الحديثة من تنوع وتعقيد ... والذى تنقضه الآن في غير تردد ، وفي غير إقبال ... كما دلت التجربة على ذلك ، فأصل هذا التقليد كان مجرد شيء عرضي . »

وإننا لنساءل عن مقتضى تحديد عدد فصول الرواية ؟ إن مبلغ علمى أن أحدا من المؤلفين لم يذكر لنا سبب ذلك . بل المحقق أن ذلك لم تقض به ضرورة ناشئة من طبيعة الموضوع ، أو لياقة العرض ...

إن أول ما يجب أن يعنى به الكاتب هو التمييز بين الطبيعة وبين العادة أو التمييز بين ما هو مقرر ثابت لأنه حق ، وبين ما هو حق لأنه قد استقر وثبت فحسب . وألا يفتك المبادئ الجوهرية رغبة في الطرافة ، أو يحجم عن بلوغ آيات الجمال التي تترامى له ، لخوفه الذي لا مبرر له من الخروج على القواعد التي ليس في طوق جبار من جبابرة الأدب أن يشترعها^(١) .

فشل هذه النظرة المنحرفة هي في جوهرها نظرة لسنج نفسها ، ولسنج هو الذي يقول : « إن الشيء الذي يجب ألا يفعله شاعر المأساة هو أن يتركنا وقد بردت عاطفتنا . وطالما أن رواياته تخلق فينا الاهتمام فيمكنه أن يعالج القواعد الشكلية التافهة بالطريقة التي تحلوه^(٢) » .

ولا حاجة بنا الآن إلى أن نشغل أنفسنا بالجدل القديم حول هذا الموضوع ، إلا أن الذي يجب أن نتحقق منه هو أن شيئاً من الحق لا بد يتطوى في هذا الذي قد يسمونه فكرة القواعد . ولعل في استطاعتنا أن نعبر عنه تعبيراً أحسن إذا قلنا : إن في المسرحية بوصفها صورة من صور الفن بعض التقاليد والاصطلاحات المميّنة التي جرى كبار الكتاب جميعاً على مراعاتها ، وأن ثمة ، في حدود ما قد يمكننا أن نفحص به ، نوعاً ما من الضرورة الجوهرية في مراعاة هذه الاصطلاحات . ولعل تقاد الحركة الكلاسيكية الحديثة قد ضربوا خبط عشواء في تطبيق هذه الاصطلاحات ، إلا أنهم ربما كانوا على حق من حيث المبدأ ، حينما أصرروا على وجوب مراعاة بعض الحقائق المسرحية مراعاة شديدة . وقد تبدو المسرحية في جللتها هالماً شاسعاً قائماً بنفسه ؛ شأنها في ذلك شأن الشعر والقصة ؛ إلا أنها أكثر تحديداً منها بسبب الملابس غير العادية التي تعرض فيها على الجمهور . والذين يقومون بعرضها يجب أن يعملوا بمهارات وأذواق فنية تستلزم قدراً من العناية والوعى أكثر مما تستلزمه القصة والشعر ،

(١) The Rambler رقم ١٥٦ سبتمبر ١٧٥١ -

(٢) Hamburgische Dramaturg رقم ١٦

ذلك إذا أرادوا أن يقبل الناس على إنتاجهم إقبالا شديداً شاملاً .
 حقاً إنه لا يوجد من بين هذه القواعد إلا عدد قليل يمكننا أن ننبذه
 نبذاً كلياً ، لقيامه بأكمله على سوء فهم الأحوال التاريخية ؛ ومن قبيل ذلك
 تلك الذريعة التي كان يحتاج بها الرومان وأنصار المذهب الكلاسي الحديث
 للباقة (الذوق) أو ما يسمونه *Pler for decorum* ؛ مثال ذلك ما نادى
 به هوراس في قوله : « لا تدعوا ميديا تقتل أبناءها على ملأ من الناس ...
 ولا تبرزوا على المسرح هذه المشاهد التي لا يليق أن تمثل إلا خلف
 الستائر »^(١) ، فهذان النهيان يكرههما مترنو *Minturno* في توكيده « لما يجب
 ألا يفعل في المسامى ، وفيما أوصى به دى لانتاي *de la Taille* من « وجوب
 الاحتراس دائماً من تقديم أى شيء على المسرح لا يمكن تمثيله بسهولة وفي
 ذوق (ولباقة »^(٢)) ، وهذه الأقوال وما إليها تقوم جميعاً على ما يمكن
 تسميته : سوء قراءة للمسرحية الأثينية . فلقد كانت الملابس الثفيلة التي
 يرتديها الممثلون من جهة ، والظروف الدينية المحيطة بتمثيل المسرحية تحول
 دون عرض أى موضوع يدخل العنف في طبيعته ، كما كانت تنهى بخاصة
 عن أى عرض لحوادث القتل . ولهذا كانت القاعدة الأخيرة لا تقوم على
 نظرية ثابتة ، أو دراسة صحيحة ، بل كان مرجعه إلى مجرد محاولتهم تقديس
 ما وصل إليهم من تراث القدامى . وبمثل هذا يمكن نقض القاعدة الخاصة
 بتحديد عدد الشخصيات المتكلمة على المسرح في الذوبة الواحدة ، وكذلك
 القاعدة التي تقول بآلا تزيد فصول الرواية وآلا تنقص عن خمسة فصول ؛
 فهما لا يستندان على شيء إلا على الإعجاب الأعمى بكل ما كان يفعله
 الأثينيون كأننا ما كان فالفقواعد التي من هذا القبيل لا بأس من إعمالها .
 بيد أننا سنجد بوجه الإجمال أن معظم قوانين المذهب الكلاسي الحديث

 Epistle to the Pisos (١)

(٢) De l' Art de la Tragedie وذلك في Saul le furieux (١٥٧٢) .

وإن تكن خاطئة تنطوى على ماهو أكثر من كسرة من الحقيقة الجوهرية .
فنحن حينما ننصرف عن تلك القواعد لننظر في المسرحية بوصفها صورة
من صور الفن نتحقق في الحال أن ثمة كثيراً من الاصطلاحات العرفية التي
يجب أن نحافظ عليها إذا أردنا ألا تفقد المسرحية جوهر روحها . وفي هذا
يقول سارسيه : « إن مما ليس منه بد أن نركن إلى الاصطلاحات انعطى هذا
الطابع الذي يعنى أن زمنا طويلا قد اقتضى بيننا لانملك إلا ست ساعات
تحت تصرفنا ، ولعله كان يمكنه أن يستمر ليقول لنا إن التقاليد المصطلح
عليها يمكن أن تستعمل للحصول أيضاً على تقييد هذا الطابع بالضبط
- وبالأحرى لإعطاء طابع من الزمن المركز أو المضغوط . وليس هذه
إلا مجموعة واحدة من الاصطلاحات ، وثمة مجموعات كثيرة فضلاً عنها ؛
ولا بأس من العودة إلى تعهيد سارسيه عن مصور المناظر ، حيث يقول :

« لنفرض أننا حتمنا على هذا المصور أن يجعل لصورته مناظر خلفية
أو ظاهرة background فيها من تدرجات الألوان ملاحظه في الطبيعة ..
أفلا تبدو صورته هذه ، إذا سلطنا عليها بهر الأضواء الأرضية للنصه
foot lights مضحكة قبيحة المنظر ؟ فقس على ذلك الحقائق والعواطف
التي ننقلها إلى المسرح كما هي في الطبيعة بنصها وفصها ، .

إن التقاليد والاصطلاحات تهيمن على المسرح دائماً . وواجب الناقد
المسرحي أن يفهم مجاها والحاجة إليها إذا أراد أن يقدر مهارة الكاتب
المسرحي الخلاقة ، ويقدر ذوقه حق قدرهما .

الفصل الرابع

كيف نحكم على المسرحية

وهنا تواجهنا المشكلة برمتها . . . مشكلة إعجابنا بالمسرحية ، إعجاباً يلم بأكثر نواحيها والطرق والمبادئ التي يجب الأخذ بها في النقد المسرحي . لقد رأينا من قبل أن واجبنا ، لكي نحكم على قيمة قطعة معينة من أعمال الفن المسرحي ، أن تتمثل المسرح ، إن لم نتمكن فيه بالفعل ، وأن نبذل جميع ما في وسعنا أن نبذله ، ونحن نقرا المسرحية لكي نتخيل إخراجها في أحد المسارح بمناظرها والتفسيرات المسرحية اللازمة لجميع أجزائها . وهذه العملية التخيلية ليست عملية يسيرة كما قد تبدو لأول وهلة ، إذ سرعان ما تواجهنا صعوبات تاريخية وسيكلوجية في وقت معاً ، والظاهر ألا بد من النظر في بعض هذه الصعوبات قبل أن نمضي في موضوعنا قديماً .

الصعوبات التي تكتنف علم المسرحية

نصحة لنقاد المسرحية :

في مقدمة تلك الصعوبات قلة عدد القراء الذين تتوفر فيهم بطبيعتهم قوة تخيل المسرح ومناظره ومثليه ، أو الذين مروا أنفسهم على اكتساب تلك القوة . وإن مما لا جدال فيه أن كتاباً مسرحيين معينين ، كهرزندشو مثلاً ، يزودون مسرحياتهم بقدر كبير من التعليقات المسرحية المطولة ، المفروضة فيها أن تروق القارئ أكثر مما تروق المخرج ، إلا أن هذه المساعدات نفسها لا يكون لها أثرها المفرد دائماً ، لأن العقل يأتى أن يعطى صوراً مجسمة للأوصاف التي يكتبها المؤلف عن التركيبات المسرحية

وعن شخصيات الرواية . ثم إن غالبية القراء تهيمن عليهم الصور الأدبية المحضة للدرجة التي لا يستطيعون معها أن يدركوا عن طريق التخيل أثر منظر خاص من مناظر المسرح .

وثمة عدد من الكتاب الذين يعطوننا ما يقرأ ، خيراً مما يعطوننا ما يمثل ، كما أن بعض الكتاب يعطوننا ما يمثل ، خيراً مما يعطوننا ما يقرأ ، ومن هؤلاء بن جونسون ، على سبيل المثال . ولا جرم أن أول واجبات الكاتب الذي يتعرض لنقد المسرحيات أن يميز بين هؤلاء وهؤلاء ، وأن يربي في نفسه ملكة التقدير الصحيح بقدر الإمكان لقيمة الرواية التي لا يكون في مقدوره رؤيتها .

والصعوبة الثانية هي ما يجب التسليم به من أن المسرح كان يتغير على الدوام في شكله وفي أجهزته ، وأن عدداً كبيراً من الكتاب المسرحيين كانوا يتوخون فيما يكتبون إما مثلاً بعينه . وإما فرة لها لونها الخاص . فنحن حينما ندرس رواية هاملت ، يجب أن نتخيل أنفسنا في مسرح الجلوب Globe ، وأن نتمثل لأعيننا صورة بربرج Burbage يمثل عصر إليزابيث الكبير . وحينما ندرس رواية Venice Preserv'd يجب أن نتصور أنفسنا وقد دخلنا مسرح رنزالسكي Wren's Theatre Royal في حي دروري لين ، وأن نتمثل لأعيننا صورة تلك الممثلة التي خلقت لها ، لا للمثلة أخرى ، الكاتب أوتواي Otway أعظم أدواره الفسائية ، وبالأحرى شخصية مزر بارى Mrs Barry التي لا نظير لها . فأساس الحكم الصادق على قيادة المسرحية ، يجب ، لهذا السبب . ألا يقوم على معرفة سديدة بتاريخ المسرحية فحسب . بل بتاريخ المسرح أيضاً . وليس الناقد بحاجة إلى أن يكون عالماً ، لكنه يجب أن يكون قادراً على الانتفاع بكل ما استطاع العالم أن يكشف عنه النقاب من أمور المسرح في الأزمان الغابرة . بل يجب على الناقد أن يتحقق أكثر من ذلك ، إذ لا بد له من القدرة على

أن وزن بطريقة صحيحة الأثر الذي يُسكوته جمهور النظارة لنفسه عن أى كاتب مسرحى فردى طالما أن المسرحية تتميز من سائر الفنون بأنها صورة من صور الفن تعرضها بمثابة أمام جمهور من النظارة احتشد لمشاهدتها فى مكان واحد . وهذا الكاتب المسرحى ، إذا كتب له أن يكون كاتباً ناجحاً ، يجب ألا يفسى أبداً ذلك الجمهور الذى تمثل مسرحياته أمامه . إن شاعر مثل بليك Blake يستطيع وهو بمنأى عن الجمهور أن ينتج رقائعه الشعرية الحماسية التى تشبه رقائق الأنبياء دون أن يفكر فى جمهوره ، بل هو أقدر على أن يكتب لقرائه الذين لم يولدوا بعد منه على السكتات لقرء العصر الذى يعيش فيه . أما الكاتب المسرحى فلا بد أن يتمثل دائماً ذلك الجمهور الذى سيرض أمامه لإنتاجه المسرحى ، وتوقف عمل الكاتب المسرحى على جمهوره على هذا النحو يؤدى بالضرورة إلى اختلاط قوى متعارضة ، فالإرادة الوقية والمحلية تختلط فى عمله بالإرادة الثابتة الأبدية . وهملت يقدم فيصيحته للممثلين ، ثم يهتف على صغارهم فى الوقت نفسه وهو يقول لهم إنه ينامى نزالاً روحياً يشف عما وراءه من وشائج القربى التى تصله بأبطال المأسى فى العصور الماضية وفى المستقبل وفى وسعنا أن نضع اعتماد الكاتب على المسرح ، وعلى الممثلين ، وعلى الجمهور بين أشد الصعوبات التى تواجهها ونحن نقوم بأى محاولة لتحليل تلك السجاياء التى يشارك فيها جميع الكتاب المسرحيين العظام فى العالم كله .

والمرح مسئول كذلك ، إلى حد ما ، عن صعوبة كبيرة أخرى فصلا عما تقدم - هى هذا الخط القاطع الفاصل بين المسرحيات الكلاسية والمسرحيات الرومنسية . ونحن نجد قسمين أساسيين للجمهور الذى بذل كتاب المأسى ، والذى تناوها الأستاذ فوجان Proffessor Vaughan فى كتابه الرائع : نماذج من المسرحية المختزقة Types of Tragic Drama . ولا جرم أن مسرحيات اليونان القديمة ، وما تفرع عنها من مسرحيات راسين

والتير والفييرى ، تصور فى نظارنا سمات غريبة عن خصائص المأسى فى عصر إليزابث ، والمأسى الأسبانية والألمانية . ولابد أننا نلاحظ أنه ليس ثمة ، أحياناً أى وجه للشبه بين شيكسبير وسوفوكلس ، إذ تختلف وسائل ذينك الشعارين الفنية والتعبيرية اختلافاً غريباً . بل تصوّث كل منهما لروح المأساة نفسه ليختلف اختلافاً كلياً عند كل منهما حتى لا يبدو لنا أن أى شىء تقريباً يجمع بينهما أكثر من أن كلا منهما يكتب فى أسلوب حوارى أعمالاً بقصد تمثيلها أمام جمهور : وهذه الصعوبة ذات الأهمية القصوى سوف تتناولها فيما بعد ، فى تفصيل أوسع .

على أنه ليس ثمة لحسب ذلك الخط الفاصل الذى يميز بين المسرحية المثالية فى اليونان وفى فرنسا وفى إيطاليا ، وبين المسرحية فى إنجلترا وفى أسبانيا وفى ألمانيا : بل ثمة أيضاً اختلاف يستمرى الأنظار فى طرز كل من المأساة والمهلأة ، داخل حدود الإنتاج المسرحى عند كل أمة من الأمم بمفردها . ولا بأس من أن نضرب لذلك مثالا بإنجلترا . فلنا أن تساءل عما إذا كان ثمة حقاً أى شىء تشابه فيه مسرحية Arden of Feversham أو مسرحية مور Moore المسماة Gamester ، وملاهى بومونت Beaumont وفلنشر Fletcher المفجعة ؟ وكيف يمكن أن تسامح مسرحيات شيكسبير بأى نصيب فى روح مسرحية دريدن : فتح غرناطة Conquest of Granada ؛ وأى علاقة بين مسرحية سليل Conscious Lovers وحلم منتصف ليلة صيف ؟ أو بين مسرحية جونسون Volpone ومسرحية كونيغريف Way of the world ؟ لقد يبدو أن الطريقة الوحيدة لتناول هذه الطرز هو أن ننظر فيها : إما من وجهة نظر تاريخية خالصة . وإما باعتبار أن كلا منها نوع مستقل عن الآخر استقلالاً واضحاً . فهذه الصعوبة فى إدراك السمات التى تشترك فيها طرز المسرحيات المختلفة ، هى التى أدت إلى عمل « تقويمات تاريخية » ،

كثيرة للمسرحيات الإنجليزية ، وإلى المؤلفات الإحصائية العديدة على الأقسام المتفرقة لكل من المأساة والمهابة .

وليس يخفى أن ثمة صعوبات أخرى في دراسة أى طراز من طرز الفن كهذا الطراز ، إلا أنها صعوبات يمكن التغلب عليها . على أننا لن نستطيع أن نمضى بعيداً إذا لم نضع نصب أعيننا دائماً هذه المشكلات الرئيسية على الأقل ، التي تعترض سبيلنا ... بل يجب علينا ألا ننقض الطرف عن شيء منها ، فنحن لا نحصل على الثمرة التي نفشدها بالتقاضي عن الصعاب التي تعترض سبيلنا ، ولكن بتقدير ما لها من أهمية تقديرأ كاملاً ، ثم بالانفاذ إلى ما وراءها . إننا إذا غرضنا الطرف عن تسميئـل حضور هذا الجمهور من النظارة في مسارح اليونان القديمة ، وفي مسارح إنجلترا في عصر إليزابث ، أو عصر عودة الملكية ، فلن نستطيع بحال أن ندرك الروابط التي تربط مأساة سوفوكلس ؛ أوديبوس تيرانوس ، ومأساة هملت لشيكسبير ، ومأساة أورانزيب Aureng-Zebe لبريدن ؛ بل نحن نستطيع ذلك إذا قدرنا الخصائص الأساسية المختلفة للجواهر الثلاثة التي كانت تشاهد هذه المآسي ، وما يستتبع ذلك من اطراحنا للعناصر الوقتية والمحلية الخاصة التي كانت تقتضيها الحال في مسرحيات كل من تلك الجماهير الثلاثة المتفرقة .

المسرح والمسرحية :

لا نحبس أن بين المشكلات التي تواجه ناقد المسرحيات ما يفوق تلك المشكلة التي تدور حول العلاقة بين مسرحية من هذا القليل وبين المسرح . ولقد اتفقتنا على أن المسرحية تتميز من الصور الأخرى من صور الأعمال الأدبية من حيث أنها مكتوبة بقصد تمثيلها في مسرح ، وهذا يستتبع منطقياً أن الأثر الكامل لمثل هذه التمثيلية لا يمكن أن يفشأ إلا بإبرازها لإبرازاً

مسرحياً . وبالنسبة إلى ما نعلم به من أن مئات الآلاف من المسرحيات قد كتب ، وأنه ، حتى في مدينة ضخمة كمدينة لندن ، لا يمكن لإخراج إلا مئات قليلة مما كتب من هذه الآلاف من المسرحيات في مدة سنة واحدة ، كان مما لا بد منه أن تكون بأيدينا أصول مطبوعة لتلك الروايات ، وإن كان تمثيل أى رواية فوق خشبة المسرح هو الوسيلة الوحيدة للبلوغ بها إلى ذروتها . وأحسب أن كثيراً من هذه الحقائق يمكن التسليم به بلا جدال ، إلا أن الكثير من الجدل والشك يدور حول ما نشأ من نقاط تداخل بعضها في بعض في ذلك الموضوع . ولا بأس هنا من أن نبداً بما قرره شليجل Schlegel في هذه القضية ، قال :

« لا خفاء في أن صورة الشعر المسرحى ، وبالأحرى ، تمثيل موضوع بالحوار ، دون أن نستعين بالقصص ، لا بد له من مسرح يكون متما له ولا غناء له عنه . . . فالتمثيل المرتق أمر جوهرى للصورة المسرحية . . . [من أجل هذا] وجب النظر في العمل المسرحى من وجهتين هما : مدى ما هو عمل من أعمال الشعر ، ومدى ما هو عمل من أعمال المسرح (١) . »

ولا غرو أن الصعوبات الأساسية قد نجمت من هذه النقطة . وأنتا ينبغي أن نولى ذلك نظرة شاملة قبل أن ننزك إلى شيء غيره . ومعلوم ، بادئ ذي بدء ، أن ثمة مسرحيات ضعيفة من الناحية الشعرية ، في حين أنها قوية من الناحية المسرحية . ومسرحية مثل Charley's Aunt لا يمكن أن تعد آية من آيات الأدب ، إلا أنها درة رائعة من درر المسرح في نوعها . وقد تفتقر لإحدى ميلودرامات الشطر الأول من القرن التاسع عشر ، افتقاراً كلياً إلى جميع سمات العظمة في الأسلوب ، بل إلى رسم الشخصيات رسماً سديداً ، لكنها حينما عرضت العرض الأول ، وحتى حينما يعاد عرضها

(١) A Course of Dramatic Art & Literature ترجمة جون بلاك (١٨٤٠)

الآن ؛ فقد تظهر فيها تلك الخلال المسرحية التي عرفها شليجل 'بأنها هي تلك الخلال التي :

« قصد بها أن تطبع الجمهور المحتشد بطابع خاص ، وأن تركز انتباهه ، وأن تثير اهتمامه وعطفه »^(١) ، ومن ناحية أخرى قد تكون المسرحية مفتقرة افتقاراً يدعو للرثاء إلى كل ما لا بد منه للمسرح تقريباً ، ومع هذا فقد يكون شعرها من النسق العالي الذي هو أعظم ما عرفه العالم من ألوان الشعر . ومن هذا مسرحية تيمورلنك Taymurlaine لمارلو ، فهي مسرحية فقيرة من الوجهة المسرحية ، لأننا لا نجد فيها شيئاً اللهم إلا هذه السلسلة من الحوادث الهامة episodes في حياة رجل طموح ، لكننا من حيث أسلوبها الغنائى المترقق تبذ جميع مسرحيات زمانها بمراحل شاسعة . فالسؤال الأول إذن هو هذا السؤال الذي تثيره مشكلة : معرفة الطريقة التي نستطيع بها موازنة هذه الخلال المتعارضة في كثير من الأحيان .

على أن الصعوبات لا تنتهى عند هذا الحد . فليس الأمر قاصراً على أن بعض المسرحيات الفردية ضعيف من الناحية المسرحية ، قوى من الناحية الشعرية ، بل إن إخراجات معينة قد تسفر عن مجايا باهرة للمسرحية ، ربما أضعفتها علينا إخراجات أخرى . وليست الأمثلة على ذلك بعسيرة ، وهما مسرحية شيكسبير ترويض المتمردة Taming of the Shrew التي إذا أخرجتها فرقة مساهمة عادية ، في ملابس عادية من عصر إليزابث . وديكورات عادية ، لم تكن إلا عملاً كتيبياً لا روح فيه ولا إلهام . . . فنوصيلات الديكورات وأربطتها لا تفتأ (تُزَيِّقُ وتُطَقِّقُ) بطريقة كريهة ؛ والنكات لا تجد لها موقفاً في النفس ؛ وروح المسرحية كله يمضى رتياً عملاً . ثم فإن هذا إخراج آخر . كإخراج السير بارى جاكسون Sir Barry Jackson الذي قدمه في مسرح الكورت سنة ١٩٢٨ والذي قام فيه

المستر سكوت سندرلاند بدور بتريشيو فأداه أداء فذا ؛ إن مجرد استعمال الملابس الحديثة لم يكن وحده هو الذى بعث الحياة فى المسرحية . لقد تلاشت النكهة القديمة تماماً ، وأخذت النكات معانى جديدة ، وبدلاً من أن يكون بتريشيو وكيت مجرد ممثلين يتفوهان فى بلادة بكلمات معينة لا يؤمنان بها ، تراهما قد أصبحا شخصيتين متمعتين ، طاغيتين . وهذا يصدق بالطبع على جميع الروايات . وهملت ، كما يؤديه فى الوقت الحاضر مستر هنرى لينلى H. Ainley ، أو مستر جورد J. Gielgud ، أو المهر موائى H. Moissi . شئ مختلف اختلافاً كلياً . . . شئ بعيد تماماً من أن ينقطع عن الرواية اقتطاعاً يناقض روحها ، إن كلا منهم يعطيك شيئاً جديداً ، شيئاً لم يسبقه إليه أحد فى تمثيله للدور . ولهذا كان الطابع الذى ينطبع به الجمهور فى كل من الإخراجات الثلاثة يختلف اختلافاً لطيفاً ، وإن يكن اختلافاً مادياً ، فى سمته العاطفية . فإذا كانت إخراجات رواية واحدة تختلف على هذه الصورة ، فأين إذن نلتمس أسس النقد المسرحى ؟ هل يجوز لنا أن نقول إن مسرحية ترويض المتמרدة هى فعلاً رواية كشيبة ؛ أو أنها طريقة بارعة من طرف الملهة ؟ وهل يجوز لنا أن نرى فى هملت شيئاً مريباً فى قوته ، أو شيئاً صارماً مباشراً فى هاذيبته لنا ، بوصفه حادثاً محزناً كأنه وقع اليوم ؛ أو بوصفه شيئاً مفعماً بالاشجان والدموع ؟

ولعل من الخير ، قبل أن نحاول الإجابة على هذا السؤال ، أن نمنع النظر لحظة فيما قيل فى هذا الموضوع ، حتى نضع الآراء المتضاربة ، كما كان شأنها ، أحدها إزاء الآخر . ومن حق مولير أن يحىء فى المقدمة ، بوصفه كاتباً مسرحياً زاول مهنة الكتابة ، كما زاول التمثيل . ومولير بلا شك هو الذى يتكلم بلسان دورانت فى ملهاته " نقد مدرسة الفحاء La Critique

de l' école des femmes ، حينما يقول دورانت :

" ووجه الإجمال بمكتفى أن أعتمد اعتماداً عظيماً على تحليل الاستحسان

الصادر من المقاعد الخلفية^(١) ، وذلك ، لأننى أجد بين الذين يجلسون ثمة كثيرين ممن يستطيعون الحكم على المسرحية وفقاً للقواعد المصطلح عليها ، بينما يحكم عليها آخرون كما ينبغي أن يكون الحكم . فهم يسمحون لأنفسهم بأن يسترشدوا بالظروف ، وهم لا يتعصبون تعصباً أعمى ، ولا يحول التأدب ، والتهديب المضحك ، بينهم وبين الحكم الصادق^(٢) .

ويذهب فاركوهار Farquhar إلى نفس ما ذهب إليه موابير . وقد وجد فاركوهار أن «قواعد الملهاة الإنجليزية لا تلتصق في قانون آرسطو ومن يلفون لفه ، لكنها تلتصق في صفوف المتفرجين بالصاله ، وفي البناوير ، وفي أعلى التياترو^(٣)» . ويرى كاستلفترو هذا الرأى أيضاً ، فهو يجعل الـ : Moltitudine rozza أو جمهور النظارة موضع ثقته . وهنا إذن ، يكون ضجيج الاستحسان الصادر من الجمهور مقياساً لنجاح الرواية . أما ما يرد به الطرف الآخر فأليك به كما عبر عنه الكسندر ديماس الإين في قده للكاتب سكريب Scribe :

«لم يحاول السيد سكريب أن يكتب ملاهى ، إن همه لم يكن إلا مجرد الكتابة المسرح ، فلم تكن به أى رغبة في تثقيف الناس ، أو تهذيب أخلاقهم ، أو هدايتهم إلى الطريق المستقيم ؛ إن كل ما أرادته هو تسليتهم . إنه لم يشغل نفسه مطلقاً بهذا المجد الذى يهبه الخلود لأسماء الهالكين . . . لقد كان بحسبه هذا النجاح الذى أكسبه الشهرة بين الأحياء ، وهذا الإنتاج الخصب الذى ساق إليه المنافع . لقد كان مشغولاً من الطراز الأول ، مفرجاً عجيباً ؛ لقد كان يعرض عليك وضماً من الأوضاع فيظل يتلاعب به كما يتلاعب الحمارى بكرته التى يرسلها من حوله . . .

(١) Pitt والمقصود مقاعد الصالة (د)

(٢) ارجع إلى أصل الملهاة .

(٣) A Discourse upon Comedy (١٧٠١) .

فهو طوراً يبيكك وطوراً يضحكك .. ثم إذا هو يثير فيك الرعب ...
وذلك كله في فصلين أو ثلاثة فصول ... أو في خمسة ... وهو ما يزال
يخفي عقدة الوضع حتى قرب الختام . لقد كانت هذه طريقته دائماً ...
ولم يكن لديه ما يقول ! .

وهذا يؤدي بنا إلى القول : إن سكريب ظهر بإعجاب الجمهور
في المسرح ، إلا أن رواياته لم تكن روايات جيدة . فكيف نوفق بين هاتين
الفكرتين المتعارضتين ؟

لا خلاف في صعوبة الوصول إلى جواب مناسب لهذه المشكلة . غير
أننا نستطيع أن ندلي بالجواب التالي كمنطة صالحة لتناول هذا الموضوع .
فطالما أن المسرحية مسرحية ، لأن المقصود منها هو إظهارها على المسرح .
فلا خفاء في أن الناحية المسرحية البحتة هي الناحية التي لها الحق الأول
في استعراء أنظارنا ؛ ولا شك في أن كون هملت وعطيل روايتين
ناجحتين من الناحية المسرحية هو الذي جعلهما قبل أي شيء آخر
مسرحيتين جيدتين ، وبمعنى آخر إن ما نجده في تطور موضوعهما ، وفي
تصوير شخصياتهما من تلك المهارة المحققة هو الذي جعلهما صالحتين صلاحية
عجيبة للتشثيل المسرحي . والحق أن هاتين الروايتين مهما مثلتا تمثيلاً رديئاً ،
فلسوف يجتذبان أرباب المسارح إلى جد ما إلى تمثيلهما بمسارحهم ، وليس
ذلك بالضرورة لجمال حوارهما ، لأن هذا ربما قضى عليه الممثلون
الرديئون قضاء مبرماً ، ولكن بسبب بنائهما المسرحي نفسه ، وبسبب علاج
الموضوع في ذاته ؛ على أن من الناس من يفضل الذهاب إلى مسرح تعرض
فيه هملت عرضاً رديئاً على الذهاب إلى مسرح آخر يشهد فيه عرضاً
حسناً لمسرحية مكتوبة كتابة خبيثة ، في أسلوب يموه الفن الأدبي ، بقلم
زيد من الناس ، ففي الحالة الأولى سيلاحظ المنفرج أن الإخراج كله
إخراج غير مرضي ، أما في الثانية ، فإن مهارة الممثلين التي تعاقب أصول

الفن ، بهىء التفرج وحدة (من التمثيل) لاشأن لها بالرواية نفسها التي يقومون بتمثيلها . وفي عرض للمهارة من الملاحى الفنية الارتجالية (Commedia dell'art)^(١) ، نلاحظ أن القطعة الحفيلية التي يقومون بتمثيلها فوق المسرح لا بد أنها كانت قطعة بالغة السخف في مبدأ الأمر ، وذلك إذا حكمنا عليها بما لا يزال موجوداً من نصها الحالى ، إلا أن الذين عاصروا هذا اللون من المسرحيات يبدوون متفهمين على أن عروض بعض الفرق التي كانت تقوم بتمثيلها كانت تصل إلى الذروة من المهارة الفنية . وهذه الإشارة إلى المهارة الفنية المرتجلة تذكرنا بشيء آخر . فلم تكن الفرق الإيطالية الصرفة التي تمثل هذا اللون في القرن السادس عشر تعرف لها مؤلفين ، لأن الحوار ، كله أو جله ، كان حواراً مرتجلاً ، ويأتى به الممثلون عفو الخاطر ... وعلى هذا نكون أمام مسرح لم يظهر فيه كاتب مسرحى مسرح لا يجد فيه النقد المسرحى مادة يمارس عليها مهاراته الفنية . على أن استمرار هذه المهارة الفنية الارتجالية سنوات طويلة واستمرارها كأشد ألوان المسرحيات شيوعاً في إيطاليا من حيث المهارة في العرض المسرحى ، قد يقوم دليلاً على أن العرض المسرحى هو ، مهما سقنا من أقوال ، من الأهمية الكبرى بمكان عظيم .

على أننا نجد ما يرد به على هذا ... فبينما نرى عنداً من المسرحيات التي كانت رائجة السوق في زمانها قد تلاشت ، ولن تقوم لها قائمة ، وأن الملاحى الفنية المرتجلة إن هي الآن إلا ظلال وأحلام ، بينما نرى ذلك ... نجد أن ثمة روايات مثل أوديب الملك ، وهاملت ، وعطيل ، لا تزال لها منزلتها كروائع باقية على وجه الزمان تلهم العاملين بالمسرح ، وتحفزهم إلى إخراجات

(١) الكوميديا الفنية أو الكوميديا الارتجالية اختراع إيطالى نشأ في القرن السادس عشر وكان يقوم على ارتجال الممثلين للحوار الذى لم يكن مكتوباً في معظم الأحوال — كما كان كل اعتاده على المناظر الخلابة (د) .

جديدة لها ، حقبة من الزمن بعد حقبة ، ولا موضع للتساؤل في أن أقوى جوانب هذه الروايات هو جانب الشعر فيها - بالمعنى العام لكلمة الشعر التي تنطبق على جميع ألوان الكتابة ذات النظام البنائي ، فهذا الشعر هو الذى حافظ على بقاء تلك الروايات كمنخلوقات حيصة طوال تلك السنين ، من الوقت الذى كتبت فيه ، حتى زماننا هذا . على أنه قد يكون من الخطأ أن نتكلم عن مجرد قوتها الشعرية ، فقوة الشعر فى هاملت أو عطيل لا تبلغ قوة الشعر فى الفردوس المفقود أو فى الكوميديا الإلهية ، فالشعر هو الذى يوافق الاحتياجات المسرحية ، وسيظل دائماً صالحاً لإسعاف المسرح بهذه الحاجيات ، وفى وسعنا أن نجعل القول فى هذا فنقول : إن شيكسبير المؤلف مجد ، أو يتكرر عقيدة مسرحية بارعة - تدور حول ذلك الأمير الدنمركى الذى ينشد الانتقام عن قتلوا أباه ؛ وهو يؤلف من هذا الموضوع إطاراً لـ (سناريو) لا يقل براعة عن الموضوع ، ثم هو يصمم المواقف أو الأوضاع Situations بحيث تكون أوضاعاً مثيرة مؤثرة ، وهو يدبر مناسبات دخول الممثلين وخروجهم بما أوتي من معرفة فى صنعة المسرح . فلو أن مثل هذا الـ (سناريو) وقع فى يد فرقة من فرق الملهة الفنية المرتجلة لأراح الممثل الذى يقوم بتمثيل دور هملت يرتجل عبارات دوره ؛ فإذا كان ممثلاً موهوباً كان عسياً أن يجد كلمات أصلح وأكثر استحقاقاً للذكر ، وأشد تمييزاً مما يستطيع أن يقوله ممثل آخر أقل موهبة فى مثل هذا النوع الخاص من المسرحيات التى تفتقر إلى المهارات الفنية الفذة . أما الذى كان يصنعه شيكسبير فهو أنه كان يضع نفسه فى مركز أحسن الممثلين الذين من هذا النوع ، وأغزى موهبة وأشد إلهاماً ، ليكتب له أبرع وأرشق ألوان الحوار الذى كان يمكن أن يصل إليه تصويره . وفى وسعنا أن نقول إن هذا هو ما نعنيه بالشعر المسرحى الكامل . إنه بصراحة هو هذا الشعر الملهم الذى يأتى على البهجة . فيتلفه الفنان فى الصورة التى

يخطر بها على البال ثم يكسبه سمة الخلود . وحينما نسمع ممثلاً يتحدث عن دور « جيد » فهو لا يعنى دائماً دوراً « دسماً » بل هو يعنى فى أكثر الأحيان الدور الذى تجد كل كلمة وكل عبارة من حوارهِ صداها فى الأذان . ومثل ذلك « الحوار الجيد » فهو لا يعنى به بأى حال من الأحوال الحوار ذا الصبغة الشعرية ، بل هو يعنى به اللغة المسرحية التى تأتى تايمة للشخصية ، والتى تكون مناسبة بصورة بارزة للنطق به من فوق خشبة المسرح . والكاتب المسرحى الكامل هو الذى لا يستطيع أن يضع نفسه موضع عدد من الشخصيات الحية فحسب ، بل موضع فرقة من الممثلين لكل فرد من أفرادها دوره المعين فى الرواية التى يكتبها ؛ ثم تكون له فى الوقت نفسه القدرة على كبح جماح شخصيته هو من التدخل فى حوار يجب أن يكون حوار أشخاص آخرين . وقد تجد فى مسرحية من المسرحيات كل ما تشتهى من الشعر ، وكل ما تشتهى من الروعة الغنائية العرفقة ، إلا أن هذا الشعر يجب ألا يبدو كأنه كلام شعرى قاله شخص واحد ، كما يجب أن يأتى تبعاً للحاجيات الجوهرية التى لا بد منها للأداء المسرحى .

فيمثل هذه الطريقة التى ذكرنا يجب أن تكون فطرتنا إلى المسرحيات ، ويمثل هذه الطريقة يجب أن تصدر أحكامنا على محاسن هذه المسرحيات ومعايها ؛ وشيكسبير وموليير فنانان ناضجان فى عالم التأليف المسرحى بسبب قوتها فى هذه النواحي . وفى أيامنا هذه نجد أن برنردشو له هذه الموهبة نفسها فى إرسال حوارهِ البديهي المرتبط فى جوهره بالدور الذى يؤديه الممثل . . . وهؤلاء أساتذة فى هذا الفن ، وبالموازنة بينهم وبين غيرهم يمكننا إدراك نواحي الضعف فى كثير من الكتاب المسرحيين .

مشكلة المفردى الموهوب :

على أننا حتى لو انتهينا إلى شيء من الاتفاق على هذه الأمور ، نجد

أمامنا مشاكلى أخرى لم نقنارها بعد . ولعل أشد هذه المشكلات تعقيداً هى مشكلة « المفزى الأدبى » (الأخلاق) . فنحن عندما نشاهد عرضاً لمرحىة Charley's Aunt فإننا نضعك من صميم قلوبنا ، وننصرف بعد العرض مسرورين بما ظفرنا به من هذه السهرة الممتعة . ثم نحن حينما نذهب لنشهد إخراجاً طمعات أو النسوة الطر واديات أو الأشباح ، إل حينما نذهب لمشاهدة ملهه من قبيل فوايون أو كاره البشر فإننا ننصرف وفى نفوسنا شىء... . لقد أصبحت نظرتنا للحياة أشد عمقاً لقد أعطانا الكاتب المسرحى ، والممثلون ، أكثر من مجرد سهرة ممتعة والسؤال الذى يجب أن نوجهه إلى أنفسنا هنا هو : هل ننتظر من عرض مسرحى لطيف هذا الشىء الذى هو أكثر من مجرد سهرة ممتعة ، أو أن الإمتاع يجب أن يكون الهدف الوحيد للمسرح ، والغرض الوحيد المنشود منه ؟

وثمة من يمكن أن يجيبوا على هذا السؤال بقولهم إن ما قد يطلق عليه البعض الـ « المفزى الأدبى » ، إذا توخينا السهولة فى التعبير ، لاداعى إليه على الإطلاق فى المسرحية . ولقد كان أوجيبه بمن يذهبون هذا المذهب ، وكان يقول إن « الشعر المسرحى لا غرض منه إلا المتعة والتسلية لحسب » ؛ وواضح أن هذا هو رأى مولير الذى كان يسأل بلسان دورانت « عما إذا كان قانون القوانين كلها هو ألا نبعث السرور فى قلب أحد ، وأن الرواية التى حققت هذه الغاية هى رواية لم يتبع فيها الكاتب طريقة جيدة ^(١) » .. على أن نقاداً بعد نقاد ، فى طویل الأزمان والآباد ، قد طفقوا يرددون الرأى القائل بأن « الإمتاع والتهديب » هما الهدفان التويمان للكاتب المسرحى . وقد تضمنت نظرية آرسطو المشهورة فى « التطهير » غرضاً عملياً معيناً ؛ وأكد إيلیوس دوناتوس أن « الملهاة هى حكاية تتناول مختلف العادات

والخلال التي جرى عليها الناس في حياتهم العامة والخاصة ، والتي نستطيع على ضوءها أن نتعلم ما هو نافع لنا ، وما يجب أن نجتنبه ^(١) . وقد ذهب السير فيليب سدن إلى أننا « نرى في الملهاة الرذائل الدنيئة عارية أمامنا ، وفي المأساة نرى الشرور الغليظة » التي تكشف لنا عن التباس حال هذه الدنيا ، وعلى أي أسس واهية بنيت هذه العروش المذهبة ^(٢) . . . وهذا يبركوري ، الذي يصرح بأن « هدف المسرحية هو بصراحة تقديم المتعة للمتفرجين ، ثم يمود فيقرر أن ثمة لونا ما من ألوان المغزى الأدبي تشتمل عليه تلك المتعة التي تقدمها للجمهور على هذا النحو ^(٣) . أما المثل الأعلى للمسرح عند جولدوني فهو أن يكون مدرسة للتهديب ^(٤) ، بينما يأخذ لسنج ، دون مناقشة ، بالرأي السائد الذي يقول :

« إن الملهاة تهذب النفوس عن طريق الضحك ، وليس عن طريق السخرية ؛ وليست تلك الرذائل بالذات هي التي تثير الضحك ، بل ليس هؤلاء الأشخاص الذين تُعرض لنا في ذواتهم تلك الرذائل المضحكة ؛ وأهميتها الحقيقية العامة تنحصر في الضحك نفسه ، وفي تمرين قدرتنا على التذاذ الأشياء المضحكة ، والتلذذ بها في الحال وبسرعة في أي حالة من حالاتنا النفسية وفي أي صورة من صورها ، وفي أي خليط كائننا ما كان من الشر والخير . ومهما تعمقت الأمور وحزبت الأخطار ^(٥) .

إن المغزى الأدبي لا يلتمس في المقاييس الأخلاقية : « لأنني لا أقول إن الشاعر المسرحي يخطئ إذا رتب موضوعه بحيث يمكن أن يصلح

Excerpta de Comoedia (١)

An Apologie for Poetrie (٢) ص ٤٠

Discours de L'utilité et des parties du poème dramatique (٣)

(1660)

١٧٨٧ Memoires (٤)

Hamburgische Dramaturgie (٥)

لنا كيد أو تأييد حقيقة أخلاقية عظمى . غير أننى يجب أن أقول إن هذا الترتيب للموضوع ليس ضرورياً على التحقيق ، ولأنه لا بأس من أن يكون ثمة روايات من أكل الروايات وأحسنها تهذيباً للنفوس دون أن يكون لها غرض بذاته تهدف إليه ، وأننا نخطئ حينما نروح نلتبس الفكرة النهائية الأخلاقية التى نفترض وجودها فى نهاية كل مأساة من مآسى القداى ، كأنما هى التى تقوم فى نظارنا مقام المأساة كلها ^(١) .

وكان الهدف الذى يهدف إليه بن جونسون من كتابة المسرحية هو أن « يتمتع ويعلم » ^(٢) . ومن رأى دريدن أن « الغاية العامة من جميع ألوان الشعر هى التهذيب بطريقة » ^(٣) متممة ، أما فاركهار فكان يؤمن بأن « الملهاة ليست أكثر من قصة يسوقها القصاص فى إطار شائق » ^(٤) . وپروپها رواية خلاصة بوصفها أداة مستحسنة للنصح أو الزجر .

ولا نملك هنا إلا أن نسلّم بأن ما ذهب إليه لسنج بصدد المقاييس الأخلاقية هو حق فى جوهره وعلى الدوام . ومسرحية مثل « الأشباح » يمكن أن يكون لبس قد تصدبها ، هامداً ، الدعوة إلى موضوع معين ؛ إلا أن المؤكد الذى لا شك فيه هو أن معظم روائع المسرحيات الفنية لم يكتبها أصحابها وهم يستهدفون فيها هدفاً معيناً . وبما يمكن التسليم به أيضاً أن هدف الكاتب المسرحى المتوسط فى الملهاة هو إثارة الضحك دون أن يقصد أى مغزى أدبى ؛ فعند ما كتب كوتجرىث ملهاة *The Way of the World* أو ويكرلى Wycherley ملهاة *The Gentleman 'Dancing Master* لم يكن أحد منهما يقصد إلا أن يجد موضوعاً مضحكاً يمكن أن يكون

Hamburgische Dramaturgie (١)

Timber أو Discoveries (٢) (١٦٤١)

Essay of Dramatick poesie (٣)

A Discourse upon Comedy (٤)

مسلياً في المسرح . وفي رأينا أن ويكرلى لم يكن يفكر على الإطلاق في «إصلاح» هؤلاء الظرفاء الذين عادوا بعد «رحلتهم العظيمة» وهم عاجزون عن التكلم بلغتهم الأصلية ولغة آبائهم المنسكودين الذين أخذوا «بالطريقة الأسبانية» في تثقيف بناتهم . وعلى هذا فالفكرة الحقيقية في وجود هدف تهنئى ليست مما تقصد إليه عادة في المسرحية ، وإن كان هذا لا يمنع كاتباً فردياً من كتابة مسرحية مؤثرة حول وجهة من وجهات النظر الخاصة عن الحياة ، أو عن مبحث ما من نوع معين . على أن هذا لا يعنى أن «المغزى الأدبى» هو شيء دخيل تماماً على المسرحية . ولقد قال جيته : «لأنه إذا كان لشاعر روح عالية كروح سوفوكلس ، كان لتأثيره دائماً مغزى أدبى ، مهما حاول أن يصنع (١)» ، ولعل قول جيته في ذلك هو جُحَّاع الحقيقة .

صبغة المسرحية :

إذا حاولنا أن نضع اسماً مضمونة لشيء تقدرها تقديرأ دقيقاً روائع مسرحيات معينة ، فليس يخفى ألاّ بد من إمعان النظر فيما قد نطلق عليه اسم «صبغة» المسرحية . . . (وبالأحرى طريقة كتابتها من وجهة النظر الفنية) . وهى الصبغة التى تشتمل على جميع الوسائل المباحة للكاتب المسرحى للتعبير عن أفكاره ؛ وهذا موضوع بالغ السعة حتى لا يمكن إلا أن نمر به مرأ سريعاً هنا ، وإن كنا لا نرى مندوحة من أن نضع بين يدى القارئ بضعة اقتراحات ليقوم هو يبحثها بتوسع فيما بعد . وفى وسعنا أن نصف عمل الكاتب المسرحى فتقول إنه هو إمداد الممثلين بهذا النوع من الحوار الذى يساعدكم بصورة دقيقة على تمثيل أدوارهم ، وفى الوقت

نفسه، على تكوين الانسجام التام فيما بينهم بوصفهم مجموعة . وعلى هذا فحينما يشرع الكاتب المسرحى فى عمله ، فلا مناص له من أن يحدد ، بآدىء الرأى ، الأمور الثلاثة الآتية :

١ - الموضوع الذى سوف يتناوله . ٢ - الشخصيات التى سوف يعرض بواسطتها هذا الموضوع . ٣ - الوسيط (وبالأحرى الحوار الحقيقى) الذى تعبر به هذه الشخصيات فى عرضها ذاك الموضوع . وهذا الترتيب يتفق والترتيب الذى يسنه أرسطو فى كتابه « الشعر » فهو يرى أن العناصر اللازمة لعمل المسرحية تتألف من : ١ - الخرافة . ٢ - الشخصيات (الأخلاق) . ٣ - الكلام المنطوق (أى الحوار أو المقولة) . ٤ - الفكرة . ٥ - المنظر . ٦ - الموسيقى ^(١) . وهو يقول بطريقة جازمة إن :

« أم هذه الأجزاء جميعاً هو ربط الحوادث incidents . . . لأن المسألة ليست محاكاة للناس ، بل هى محاكاة لأحداث تجرى فى الحياة - أو قل محاكاة للحياة . والحياة تتضمن الأحداث ؛ وغايتها أحداث من نوع معين ، لا كيف معين . وأخلاق الناس هى التى تعين كيفهم . إلا أن أفعالهم هى التى تجعلهم سعداء أو غير سعداء . ولهذا كانت المسألة لا تحاكي الأحداث بفرض محاكاة الأخلاق ، لكنها بمحاكاة الأحداث تكون بالطبع قد تضمنت محاكاة الأخلاق . من أجل هذا كانت الأحداث (أو فل الأفعال) والموضوع هما غاية المسألة ، والغاية ذات أهمية قصوى . . وإذا نحن لدنا بأذيال المنطق ، وجدنا أن هذا الرأى يحتوى الحقيقة المطلقة . فطالما أن المسرحية هى فن رواية القصة عن طريق الحوار فلا يمكن أن توجد مسرحية دون أن تحتوى موضوعاً ما مهما يكن موضوعاً ضئيلاً . حتى فى

(١) ترجمها الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بسوى فى (فن الشعر ص ٢٠) كما نقل : الخرافة و (الأخلاق) والمقولة والفكر والنظر المسرحى والنشيد . والشخصيات والأخلاق بمعنى فى المسرحية ؛ والموسيقى تجمع بين الموسيقى والأنغام (الكورس) (د)

الروايات التي لا تكاد نرى فيها حركة : مثل رواية *Les Aveugles* (العميان) للكاتب مترلك ، نرانا نجد فيها موضوعا . . . قصة قد تكون سخيفة ، إلا أنها مع ذلك تُسكُونُ المنبع ، أو الأساس الذي يُحدّد لنا الشخصيات - على أننا نواجه هنا فجأة ، صعوبة في تقدير المسرحية . فندرك أن يكون الموضوع هو الدافع الأصلي الذي يتحكم بطبيعته في جميع الأجزاء المتشابهة التي تتألف منها المسرحية ، بينما هو قليل القيمة في ذاته . لقد كان شعراء المأسى اليونانيون يستخدمون في كتابة مآسهم مجرد قصص خرافية مبتذلة . وكان شيكسبير يستخلص قصص مسرحياته بعبه الصنّاع الباردة من أسفار متناثرة من القصص الإيطالية ، أو من المسرحيات التي سبقه أسلافه إلى كتابتها . وبتحليل موضوعات هؤلاء الكتاب الكبار سرعان ما يتكشف لنا أنها لم تكن إلا مجرد هيكل - أو إطار نسجوا عليه هذا البرْدُ العبقري الذي هو من ابتكارهم المحض . إن أعظم ما يثير الاهتمام في هبات آت من ناحية شخصية بطلها هبات وخافه وأقواله . والذي يجعل ملهاة حلم منتصف ليلة صيف ملهاة لا تُنسى هي أجوافها ، والشذى اللطيف الذي يبقى به شعرها المفتوح كأزهار الربيع ، وعلمها العبقري وجميع ما يفيض به من سحر . والصعوبة هنا هي بالطبع لإحدى الصعوبات التي ينفرد بها فن المسرحية نفسه ، ولهذا يجب أن ننتهي بسرعة إلى قرار ما في شأنه ، قبل أن يدور في خلدنا الوصول إلى أسس متينة لتقدير اتنا في عالم النقد . فالمسرحية هي شيء مكنوب للمسرح ؛ والمسرح مكان يقصده الناس ليستمعوا وليسمعوا ، وعليه ، فالحركة الجسمانية لهذا السبب شيء لا غنى عنه على الإطلاق فارق المسرح ، والذي يعمّن النظر في تلك المسرحيات التي يأخذ فيها كتابها بمبدأ الحركة الجسمانية في أشد صورها صراحة يجد أنها قبيحة بأن تكون أحب الروايات إلى قلوب الشعب . وموضع الجاذبية في الميلودراما والمآزل هو بالضبط أنها تستعمل الأمور المادية العرفية

استعمالاً حراً وفي غير حياء . ولعلنا نلاحظ أن المبالغة في استعمال (مناظر القتال ودق الطبول) أو على المزاك الثقيل المليء بالترجيج ، يصرف انتباهنا عما هو أسمى من النواحي الرفيعة الأخرى في الرواية ، ومع ذلك فإننا نلاحظ أيضاً أن بعض كبار الكتاب المسرحيين ، أولئك الذين خلقوا لينقطعوا لهذه المهنة ، كانوا يميلون دائماً إلى إحناء رؤوسهم لمشيشة المسرح في هذه الناحية . واقصد ذهب بعضهم إلى أن الأساس الذي تقوم عليه مسرحيات شيكسبير هو الميلودراما ، وهذا رأى لا غبار عليه^(١) ، كما أنه لا غبار على رأى القائلين بأن ملاهى شيكسبير لا يتقصها عنصر المهرلة — فهذا رأس الحمار الذى يبدو فيه بطم Bottom ؛ وفولستاف الذى كان يتخلع في سبت الغسيل ؛ وما لقوليو الذى كان يربط جوربيه (بالملقوب) ، فهذه الأحداث كلها تعتمد على المهرلة في مادة لإضحائها . . . وهذا نفسه ينطبق على مسرحيات شو ، ففي كل رواية من رواياته تقريباً يوجد ما ينهض دليلاً على أنه يعتمد استعمال الحيل التي يقصد بها أن تغازل العيون

(١) هذه مالة عجيبة من المؤلف وتجاهل تام لفرق بين المساة والميلودراما . والفرق بينهما اقوى يجمع عليه النقاد المسرحيون هو أن الأحزان والمجبة في المساة تنبع من الأحقاد ، بينما تنبع من السطح في الميلودراما التي يعد مؤلفها إلى إثارة الألم في قوس نظارته وقرائه بوسائل مصطنعة زائفة كقتل منفل أو إظهار وجيمة أبطاله فوق المسرح استدراراً لطف للفرجين ، واستنزافاً لمخامر الرحمة والرفاء وقلوبهم . . . بينما حوادث القتل في المساة لا تنبع من الحزن في نفس القارئ أو التفرج ما أثارته الحوادث السابقة أو ما أثاره موضوع المساة نفسه قبل وقوع حادث القتل الأخير . . . فالوضوع في المساة هو الذي يهتج الأشجاء ويشتد الفجعة . . . بينما تقتضها في الميلودراما أحداث دامية سطحية مدسوسة دساً في الرواية ومقنعة على عقدها إتماماً . . . هذا إلى أن موضوع المساة لا بد أن يقسم بالشمول والروح الانساني العالي . . . بينما موضوع الميلودراما يكون موضوعاً علباً وموقوتاً بزمن بيته .

وهناك فروق كثيرة أخرى لا تدرى كيف فسر أستاذة للؤلؤ العظيم نظره عنها وهو يرسل هذا المسك . (د)

لأعقول . فالأمور الهزلية هنا أيضاً ، وبالأحرى الأمور المادية ، تتضافر
 هي والأمور الكوميديّة الخفة ، أى الأمور الداخلية أو الروحية . وقصارى
 القول ، إن كاتب المسرحية الفذ هو هذا الكاتب الذى لا يرى بأساً فى الأخذ
 بما جرت عليه الأحوال فى المسرح ، مدركاً أن المسرح يتطلب كضرورة
 من ضروراته الأولية حكاية من الحكايات بكل ما تشتمل عليه الحكاية
 من مقومات ، ثم يشرع من هذه الحكاية فى خلق طابع أخصب من طابعها
 وأعمق وأبعد أثراً ، أو طابع أكثر صرامة وحدة من الطابع الذى كان مجرد
 موضوع الحكاية مستطيعاً أن يتركه فى النظارة . وهذا بحث لا مندوحة من
 الرجوع إليه مرة أخرى . أما الآن فيجب أن نلتزم ما كنا بسبيله من الكلام
 عن الصياغة المجرّدة .. أى هذا الوجه من أوجه كتابة المسرحية الذى
 بدأنا بالنظر فيه ، فى أول هذا الفصل .

فهذه الحكاية ... الضرورة القصوى للمسرحية ، لا بد أن يُعبر عنها
 بالطبع بواسطة شخصيات تستمد خطورتها بمقدار كبير من تبعيتها للموضوع
 الأصلى .. أى الحكاية نفسها ؛ ولهذا كان واجباً علينا ، ونحن نتقد
 أى مسرحية ، ألا نعد شخصياتها ذوات منفصلة ، ولكن أجزاء من
 كل أكبر . ولقد كان النقاد الرومنسيون يخطئون لهذا السبب ، حين كانوا
 ينتزعون من مسرحيات شكسبير أشخاصاً فرديين ثم ينظرون إليهم نظرهم
 إلى كائنات حية مستقلة عن الوسط الذى تعيش فيه . وقد يمكن أن تسفر
 مثل هذه الأبحاث عن كثير من القيمة ، إلا أنها أبحاث ليست من النقد
 المسرحى فى شيء ، هذا النقد الذى يهتم دائماً بالرواية فى مجموعها ، بوصفها
 أساساً للأداء فى مسرح . فالشخصيات إذن تابعة للموضوع ، بمعنى أن
 الكاتب المسرحى يحاول ، عن طريق هذه الشخصيات ، أن يوضح موضوعاً
 معيناً ، وأن يشرحه ، وأن يلقي عليه النور . وإذا كان موضوع المسرحية
 موضوعاً تاريخياً أمكننا أن نرى طرائق الكاتب المسرحى فى أوضح

ما تكون الرقبة . فهذا شيء سبى يقرأ فى سجلات هولنشد Holinshed
 الوقائع الخاصة بحكم هنرى الرابع ، فإذا هو يأخذ هذه الوقائع كما هى (أى الوقائع
 التى تتكون منها الحكاية على هذا النحو) وإذا هو يشرع فى شرحها وتحويلها
 إلى وقائع مسرحية بواسطة الأفكار والأقوال التى يعطها لشخصياته بعد أن
 يلتقى من تلك الوقائع والشخصيات ما يتفق وما رسم فى مسرحيته . وهو
 الذى يتمكن بصلاحيته الموضوع إذا عرج من الناحية المسرحية ، لما يرى
 فيه من فرصة صلاحية مصادقاته ، ومفاجئاته غير المتوقعة ، تلك المفاجئات
 التى رأينا ضرورتها للأداء المسرحى ؛ ثم هو يضيف إلى الحقائق التى يقدمها له
 النص حقائق أخرى يهدف منها إلى نفس الهدف المنشود ، مصوراً لنا
 ذلك التباين غير المنتظر بين الحان والبلاط ، وبين فولستاف وهنسر
 (Hotspur) ؛ وعند ذلك يلقى الأضواء على الموضوع كله بالشخصية التى
 يضيفها على كل من أشخاص روايته . ولما تناول المستر درنك ووتر حكاية
 ماري ملكة سكتلند Mary Queen of Scotland بدأ بعرض الأمور ،
 غير المتوقعة وهى يوضح لنا أوجه التباين بين الجديد والقديم ، ثم يتدرج
 من ذلك إلى شرح الحقائق بتحليل طبيعة الملكة المزدوجة . وحكاية روبرت
 برونج وإليزابث باربى التى وقع عليها اختيار مستر بسير Besier تشبه
 اختيار حكاية الملكة ماري فى ذلك كله . . فهو فى تناوله لتلك الحكاية
 يعرض علينا أول ما يعرض تلك الأمور غير المتوقعة ، كما رأينا من قبل ،
 فإذا انتهى من ذلك شرع يفسر الحقائق المعروفة بتوضيح شخصية الوالد .
 ولما يصعب إدراكه أن الغرض التوضيحي ، وبالأحرى ، التفسيري الذى
 نلنسه فى مسرحية برنردشو : سانت جوان St Joan هو من هذا القبيل .
 وحينما يبتكر المؤلف حكايته ، أو يأخذ حكاية ابتكرها مؤلف آخر
 فهو لا يرى مفراً من استعمال هذه الطريقة نفسها . وقصة مغربى من
 البندقية فى تشنثيو Moor of Venice in Cinthio قصة جيدة ، إلا أن

راويها هو شخص إيطالى رواها بلسانه الدارج ، وهو لم يكسبها ذلك التأثير الخاص الذى نخلع عليه اسم «التأثير المسرحى الدرامى» حتى لو وقفنا عليه خارج المسرح . وها هو ذا شيكسبير يتلقف هذا الموضوع فيشرع فى اختيار أمثال تلك الوقائع التى تخدم غرضه ، مضيفاً إليها وقائع أخرى ، ثم إذا هو يحاول تفسير الموضوع كله بتصوير شخصيات عطيل ودرهمونه وياجو ، وذلك بطريقته الخاصة ، والظاهر أن هذه الوسيلة من وسائل التأليف المسرحى لا تفتقر إلى المبالغة فى تأكيد صلاحيتها هنا . إلا أننا كثيراً ما نجد ، ونحن نقوم بهذا الذى نسميه النقد المسرحى ، كتاباً يفعلون ذلك الجانب الخاص من جوانب هذه العملية البنائية فى تكوين المسرحية . وفضلاً عن ذلك ، فنحن نكتشف هنا فرقاً طفيفاً معيناً بين القصة العادية وبين العرض المسرحى ، فقد تكون القصة الطويلة ، أو الرواية القصصية ذات صبغة مسرحية ، بطبيعتها ، إلا أنه ليس ثمة ضرورة حقيقية لأن تكون كذلك . والقصاص ليس مفروضاً عليه أن يطالبه وتلح عليه فى الطلب على الدوام بأن يفاجئنا بكل جديد ، ويصدمنا بما لا نتوقع . إن له أن يمضى بنا على هرن ، ودون أن يثير فينا الانفعالات ، خلال سلسلة من الحوادث ، وبدون أن يفجر فينا كوامن الفزع فى أى فصل من الفصول ، بل دون أن يعرض علينا أى شيء من هذه الأشياء التى تصدمنا بصدمة المفاجأة ، لما نرى فيها من الغرابة ، فواضح إذن أن النقد الذى توجه إلى القصة الطويلة يجب أن يستند إلى مبادئ بعيدة كل البعد من المبادئ التى استقر الرأى على أنها الطرائق الصحيحة للنقد المسرحى .

وهذا ينتهى بنا إلى التفكير فى أمر آخر ، فكانت القصة ، كما مر بنا ، يرسم خطوط قصته فى المدى الذى يريده ، وعمله الحقيقى قد يشمل آلاف الصفحات ، وهو يستطيع أن يعرض فى حدود هذه الصورة الكبيرة ،

ودون أن يخشى إفساد نواحي التناسب بين أجزائها ، سلسلة بأكملها من الصور المتباعدة ، إما في شكل أوصاف ، وإما في صورة حوادث على هامش الموضوع . أما الكاتب المسرحي فلا يملك مثل هذه الحرية . فهو يضع نصب عينيه أن مسرحيته يجب ألا تستغرق أكثر من ثلاث ساعات . وأن تعدد الشخصيات لن يشيع الاضطراب في لوحته الصغيرة حسب ، بل ربما أضرت بإمكان صلاحية روايته للتمثيل المسرحي ، وأن جميع الحوادث التي تأتي على هامش الموضوع محرمة على الكاتب المسرحي الذي لا يملك من الزمن إلا ما يتسع لمعالجة الموضوع الأصلي معالجة كاملة . وذلك بعكس كاتب القصة الذي يستطيع أن يخط في قصته ، وأن يريد فيها ما يشاء ، في حين نرى الكاتب المسرحي مضطراً دائماً ، وبالضرورة ، إلى الإيجاز والتركيز .

ثم إن هذا ليس صحيحاً فقط من حيث عدد الشخصيات ومن حيث اختيار المواقف (الأوضاع) ، بل هو ينطبق كذلك على معالجة أمثال هذه الشخصيات التي تقرر نهائياً أنها أمر ليس منه بد ولا عنه معدى لتفسير الموضوع تفسيراً دقيقاً ، وبما لا يخفاء فيه أن القصاص في وسعه أن يزخرف ما شاء فيما يقدم لقصته من مقدمات وحوادث تمهيدية ، وفي المواقف التي يعالجها بخاصة ؛ فهو إذا كان يصور لنا رجلاً في الثلاثين من عمره مثلاً ، وهو يجتاز فترة حرجة في حياته ، فلا بأس عليه ولا حرج من أن ينفق خمسين صفحة مثلاً في التحدث إلينا عن ميلاد هذا الرجل ، وعن تعليمه ، ومعتقداته القديمة ، وأهدافه في الحياة ، ومغامراته في عالم الحب ، وفي عالم العمل ؛ وعن مطالعته ، وعن مرات إخفاقه . . . وقد يحدثنا عن الكتب التي قرأها ، أو عن الأشخاص الذين اتصل بهم في المناسبات المختلفة من حياته ، ثم هو لا يرى بأساً ولا حرجاً مرة أخرى في أن يقص علينا في تفصيل رقيق وإسهاب ، كما صنع مستر جيمس جويس

في قصته ، أوليس ، أتفه التوافه التي وقعت لهذا الرجل ، وفي قرة محدة تحديداً مقصوداً من حياته . وذلك أن كاتب القصة لا يرى شيئاً مهماً كان ضئيلاً لا يستحق أن يكتب عنه ؛ لأنه غير مرتبط بقيود أو اصطلاحات خارجية تحد من عمله كهذه القيود التي يفرضها المسرح على كاتب المسرحية . هذا الكاتب المغلول اليد في تقديم شخصياته . إنه مضطر ألا يربنا أشخاصه إلا لبضع دقائق لحسب من حياتهم ، ومضطر ألا يمد على أسماعنا ما سبق أن أسمعننا إياه ، إلا أن يلج إليه تلميحات نادرة ، وفي منتهى الغموض . إن من البديهيّات المعلومة في النقد المسرحي أن العرض الناجح هو أصعب ما يمكن أن يقوم به الكاتب المسرحي من عمله كله ، والسبب في ذلك بالضبط هو ما يجب أن يزوده الجمهور في أثناء هذا العرض من معلومات يقدمها إليه المؤلف بطريقة ملؤها الذوق الفني السليم ، وهذا فيما يتصل بشخصيات الرواية ، مما لا غناء عنه لفهم الموضوع . والجمهور لا يعمل من شيء كما يعمل من أن تقدم إليه هذه المعلومات بطريق التصريح لا التلميح ، لأن هذه المعلومات تشر المتفرجين دون وعي منهم بأن هنا قد حدث شئ من عالم الدراما ، الذي هو الأداء المسرحي ، إلى عالم القصص العادي . وقد عبر بيركورني عن الهدف الحقيقي تعبيراً بالغ الجلاء ، قال :

« أحب أن يشتمل الفصل الأول على الأساس الذي تقوم عليه جميع حوادث الرواية بحيث لا يسمح بذكر أي شيء آخر خلافاً لذلك . وفي كثير من الأحيان لا يقدم لنا هذا الفصل الأول كل المعلومات الضرورية التي تساعدنا على فهم الموضوع بمخافيره ، ثم إن جميع شخصيات الرواية لا تظهر فيه ، ولكن يكفي أن يُذكروا فيه ، أو أن توجه الشخصيات الموجودة على المسرح للبحث عنهم ... إن الممثل يجب أن يزود المستمع بالمعلومات ... وذلك عن طريق الاتعمال الذي يثيره فيه ، وليس بمجرد سرد القصص على أذنيه » .

فالمعلم الشاق المطلوب من المؤلف أن يقوم به هو أن يزود هذه الطبقة المتنورة من جمهور النظارة بالمعلومات ، وهو متجه في معظم الأحيان إلى عواطفهم اتجاها مباشرا .

إن العرض الفقير ، كذا الذى نراه فى مسرحية العاصفة ، يبحث الملل فى النفس لسبب بسيط ، هو شروده عن الطرق الفنية أو الطرق الصحيحة التى تلائم الصورة المسرحية . فالمعلومات فى العرض الجيد تصل إلى الجمهور عن طريق التليخ والإلماع ، ومن ثمة يكون وصولها إليه من داخل الموضوع نفسه . ولنرجع إلى الفصل الأول من هملت لى نوضح ما نقول . فهذا التحدى المفاجئ الذى قام به الحارس برناردو ، وهذا الحديث الملهم الذى تلا ذلك ، ثم لا تكون إلا سطور قليلة حتى نعلم فى غير مشقة أن الذى أمامنا أبراج قصر ملكى ، وأنا فى منتصف الليل ، وأن البرديهر الأجزاء ، وأن القائمين بالحراسة يتغشاهم شيء من الغم ؛ ولا يكاد الذى سمعناه يتجاوز الأسطر العشرة منذ افتتاح الرواية ، حينما يدخل هوريشيو ومارسيلوس . فإذا هما يقدمان إلينا جزءاً مادياً آخر من الموضوع ، وفى الوقت الذى تنتهى فيه مواقف التحدى ، يكون المتفرجون قد عرفوا أن هذا القصر الملكى فى دنمركة ، وأن الغم الذى يتغشى هؤلاء الحراس يرجع إلى هذه الإطافات التى يقوم بها أحد الأشباح حول القصر . . . وهكذا يستولى المؤلف على مشاعرنا فلا يسمح بأن يزائنا اهتمامنا لحظة واحدة ، لأن الصبح لا يلبث أن يظهر حالا ، وفى أثناء الربكة التى تلى ذلك نعلم بطريقة طبيعية مسرحية أيضا ، أن هوريشيو هورئيس هؤلاء الحراس ، وأنه طالب علم ، وأنه هو نفسه ، وهو الشخص الذى يتشكك فى تلك القصة التى مدارها ذلك الشبح ، يتبين فى ذلك الطيف الخارق للطبيعة ، المائل أمامه ، سيالة ملك جليل ، حديث الوفاة . حقيقة إننا نلاحظ أن تألق العرض يشاهد هنا بعض الملل

بسبب طول ذاك الحديث الذى يلقى هوريشيو حول تلك الأحداث التاريخية . إلا أننا ، بعد أن داخلتنا تلك الإنارة على هذا النحو ، وبالأحرى ، بعد أن أصابتنا تلك السلسلة المسرحية من الصدمات ، زانا على استعداد ، لمدة لحظة ، لأن نستمع إلى قصته الأكثر هدوءاً ، والأقل انفعالا . فلو أن موضوع هملت كان يقصه علينا كاتب قصة ، لكان فى وسعه أن يري من معلوماتنا ، لا عن الحوادث لحسب ، بل عن الأشخاص التى تتضمنها هذه الحوادث أيضاً . أما شيكسبير ، الشاعر المسرحى ، فلا مندوحة له من أن يقتصر على هذه التفصيلات القليلة التى لا غنى عنها على الإطلاق .

وعلى هذا ، ففى تقدير قيمة الصنعة فى أية مسرحية ، يجب أن نأخذ فى اعتبارنا موضوع بنائها الفنى ، وأن نسأل أنفسنا عن مدى ما أوتى هذا الكاتب المتميز فى رسم الصورة الأساسية التى لابد منها لروايته ، وإلى أى حد بلغت هذه الصورة الأساسية من التطابق ، والامتزاج البارع بالموضوع الأصل الذى يمثل أمامنا ؟ ويجب علينا فى الوقت نفسه أن نشرك معلوماتنا عن الأحوال المسرحية فى تقدير الرواية ، وذلك لأن هذه الأحوال التى تتبدل من جيل إلى جيل ، تواجه الكاتب المسرحى بمشاكل والتزامات مختلفة . وفى المسارح التى كانت المناظر تبلغ فيها غايتها من السداجة ، كالمسارح الإنجليزية فى عهد إليزابث ، كانت الحاجة تدعو إلى الإسهاب فى وصف مكان المشهد وصفاً دقيقاً محكما . وهذا الوصف لا يجد له ما يبرره فى المسارح الحديثة . حيث يستطيع مصمم المناظر أن يمدنا بالمنظر المناسب للكان الذى تجرى فيه الحوادث . وهكذا نجد أن الروايات الرومنسية التى أدخل فيها شعراؤها أوصافاً لأماكن الحوادث ، تقليداً لشيكسبير ، يشوهها هذا العنصر الدخيل كما يشوه روايات شيكسبير لعدم الحاجة إليه اليوم ، وإن كانت الحاجة إليه ماسة فى عهد إليزابث ،

لأنه لو لم يكن موجوداً لسكان الناس عرضة للشك في المسكان الذي يجري فيه الموضوع . على أن المشكلات التي تواجه الكاتب المسرحي اليوم هي مشكلات أساسية كذلك المشكلات نفسها التي كانت تواجه من سبقوه في سنة ١٦٠٠ . فقد يكتب برناردشو للجمهور القارئ توجيهات مسرحية مطولة ، ليقول لهم ، إذا أراد ، ماذا قرأ بطل روايته في الأسبوع قبل الماضي ، أو لينرح لهم النكتة التي نشرتها مجلة الأراجوز (Punch) تلك النكتة التي ققه بسببها يوم الجمعة (١) أو ذكراً لهم ماضيه هذا البطل من استنساخ قائمة طعام أمس . أما المسرحية ، من حيث هي مسرحية ، فلا شأن لها في قليل أو كثير بهذه التوجيهات . . . لأنها بالنسبة لإيها كأنها لم تكتب . إن الكاتب المسرحي لا يستطيع أن ينقل حكايته إلى الجمهور المختشد في المسرح إلا بواسطة الحوار ، وبواسطة الحوار الخشب ، كما ينطلق من أفواه الممثلين .

وإذا كان الإخبار عن الحوادث السابقة بهذه الدرجة من الصعوبة ، فقد يكون الإيحاء بالحوادث التي تتخلل الموضوع في أثناء تكشف الرواية ورفع الغطاء عنها أشد صعوبة . والمسرحية تنقسم عادة إلى أقسام عدة نسميها فصولاً أو مشاهد ... وكل فصل هو جزء من الكل ، إلا أنه مع ذلك مستقل محدد المعالم ، بماله من نقطة ابتداء تسبقها استراحة ، ونقطة انتهاء . والكاتب المسرحي ليس مطالباً بحسب بأن يضمن لمسرحيته وحدة تقوم على المهارة والنوق الفني ، وتركب من بداية ووسط ونهاية ، وذلك في كل فصل من فصولها ، ثم المحافظة على أن يظل هذا الفصل مع ذاك تابعاً ، وجزءاً من مشروع الرواية كلها ، بل يجب عليه أن يُلعب في حوارهِ إيحاءات تربط في الحال أى فصل من فصولها بالفصل الذي سبقه . وبما قد تكون له فائدته إيراد مثال مادي خاص ، ومقارنته بما يقال في مثله من مرد قصصي لتصرف من التصرفات . ولا بأس من الاستشهاد لما نغنيه

بمأساة ما كبث . ففى المشهد الأول نرى الساحرات وتوقع حضور ما كبث إلى المرج المفتر . والمشهد الثانى عبارة عن وصف لموقف ما كبث ، لقد اتهم هر وبانكو منذ قليل فى معركة حربية ، وهما عائدان منها للقاء دنكان ؛ وكلمات الملك تمهد للمشهد التالى حينما يرسل الملك رُسُ لتحية ما كبث باللقب الجديد الذى خلعه عليه وهو لقب أمير كاردور . وتعود الساحرات إلى الظهور فى المشهد الثالث ، ويدخل عليهم ما كبث وبانكو . وحينما يسمع ما كبث نبوءاتهن نراه ذاهلاً شارد اللب . ويتولانا العجب لأننا لا ندرى إذا كانت هذه النبوءات شيئاً جديداً كل الجدة لم يدر بخلفه من قبل . ويصل رُسُ ، الذى كنا نترقب مجيئه فى المشهد الثانى ليؤكد النبوءة الثانية ، فيزداد عجبنا على الفور حينما نرى ما كبث يفكر بمثل هذه السهولة فى قتل دنكان ؛ ونسمع أن الملك يعتزم زيارة القائد المنتصر فى قصره . ويتبع هذا مباشرة مشهد تُسكتشف فيه اللىدى ما كبث وهى تطالع رسالة من رسائل زوجها وسرعان ما نعرف من تعليقاتها على الرسالة أنها ، هى وزوجها قد بحثا موضوع قتل دنكان من قبل ؛ وحينما يدخل ما كبث نفسه ، تشف إشارتها إلى خطابه الذى قرأت لنا فقرات منه الآن عن أن هذا الخطاب ليس إلا خطاباً واحداً من خطابات كثيرة . فلو أن كاتباً قصصياً كان هو الذى يكتب لنا عن هذا الموضوع لكان فى وسعه أن ينغمس ، أولاً وقبل كل شيء ، فى سرد العلاقات التى قامت بين كل شخصية من أشخاص القصة وبين الشخصيات الأخرى ، وأن ينغمس أيضاً فى وصف المعركة ، وفى تفصيلات الخطابات التى كان يرسلها ما كبث إلى زوجته ، وفى سلسلة من التأويلات التى كانت تدور فى أذهان شخصيات القصة . أما الكاتب المسرحى فلا يسهه أن يفعل من ذلك كله إلا شطراً يسيراً ، وذلك عن طريق المفاجأة والتلميح ، فإذا قارنا بينه وبين كاتب القصة من حيث الفرص المتاحة لهذا الأخير فى تلك الناحية . وجدنا وسائله ضئيلة إلى آخر حدود الضآلة ، على أن

ثمة ما هو أهم من هذا ، وذلك أن كاتب القصة إذا كان في وسعه أن يسبب ما شاء له الإسهاب ، متبعاً ما كبث من ساحة المعركة ، إلى ذلك المكان المقفر الذى لقي فيه الساحرات ، ثم إلى معسكر دنكان ، ثم إلى قصره هو ، فإن الكاتب المسرحى لا يستطيع إلا أن يكتب وثباً ... فى سلسلة من الوثبات المتلاحقة ، كما رأينا فى ما كبث ؛ إنه لا يعطينا فى حوار مشاهد مختلفة إلا مجرد إجماعات عما النزم عدم إظهاره على المسرح^(١) إن من واجبه أن يُركّز ، ومن واجبه أن يكون إيحائياً لمعان أكثر مما تستطيع كلماته أن توضح به تصريحاً مكشوفاً . وفى مأساة ما كبث ، يتوقف روح الرواية كله على حسن إدراكنا لما لبعض العبارات المعينة من أهمية ... تلك العبارات التى تبدو لأول وهلة عبارات قليلة الأهمية . وهنا أيضاً لا بد للكاتب المسرحى من أن يتذكر أن مسرحيته سوف تلقى على جمهور من رواد المسرح ، وأن الغرض منها ليس أن تطبع وتقدم لجمهور من القارئ . وأن الشيء الذى يستطيع زهد من الناس أن يفهمه ، قد لا يستطيع عمرو أن يفهمه مثله . وبعبارة أخرى ؛ إذا كان القارئ يبدو عادة كأنما يعمل بذهنه ، بمعنى أن التذاذه بالإلماعات فى الموضوع الذى يقرأه يتم بطريقة شعورية ويأعمال الفكر ... طريقة قائمة على المقارنة الحقيقية بين الصفحة والصفحة ... فإن المتفرج المستثار العاطفة ، الشارد فى روح المسرحية ، يلتذ هذه الإلماعات عن طريق عقله الباطن ، أو بطريقة لا شعورية ، وذلك أنه ليس لديه من الوقت ما ينفقه فى المقارنة أو التفكير . ثم إن القارئ قد يستجيب للتليح الكلامى الخالص بأسرع مما يستجيب لشيء آخر ، فى حين أن المتفرج يكون أقرب إلى أن ينطبع

(١) إذا أردت المزيد من موضوع اللوائف التى كان يلتزم فيها شكسبير الصمت ؛ فلا يشرح لنا ما كان يحسن شرحه لربط بعض أجزاء الرواية فارجع إلى محاضرتنا التمهيدية من Studies in Shakespeare (1927)

بالتلبيح أو الإيحاء المصحوب بفعل مادي . ونمود فنقول إن بعض الأمثلة الملبوسة قد تصلح لتوضيح ذلك أيضاً . فإليك مثلاً هذه الإشارة المسجوعة إلى ما كبت في المشهد الأول ، والخلاصة التي يعطيها الجندى المجروح عن المعركة في المشهد الثاني ؛ فهما كلتاهما قد قدر أن يتركا أثرهما في أذهان المتفرجين . وقد يفوت القارئ أن يظن إلى العلاقة بين (١) تكليف دفكان بتحية ما كبت بوصفه أمير كلودور (٢) والنبوة الثانية التي تنبأت بها لساحرات (٣) والتحية الحقيقية التي حيي بها رُس ما كبت : أما في المسرح فكل من هذه الأمور الثلاثة مصحوب بالفعل . ورُس ذاتية مادية ، ونحن نراه موفداً في مهمة ، والساحرات كائنات مادية أيضاً ، وكل منها :

ترفع في الحال لإصبعها المشقق فتضعه

على شفتيها الناحلتين .

وعندما يعود رُس فيدخل ، نراها تذكر على الفور ، دون أى جهد واعي ، تلك المهمة التي أوفد من أجلها . فهذه إذن حقيقة من الحقائق التي نحسن صنعاً حينما نؤكد أهميتها أشد التأكيد . فالهراة في الإيحاء الذي أحسن الشاعر المسرحي استخدامه هنا يختلف كل الاختلاف من الهراة في الإيحاء الذي يستخدمه كاتب القصة . وإليك مثلاً آخر لزيادة الإيضاح : ففي هاملت يقدم هوريقيو في المشهد الأول بوصفه رجلاً يصدع الآخرون بأوامره ؛ إنه رجل يدمن التفكير ، طالب علم متأدب ، متشكك ، لا يؤمن بالشبح حتى يتبينه عيناه . وفي المشهد الثاني يصوره الشاعر في صورة صديق هاملت ، ثم هو يصحب هاملت إلى البرج في المشهد الرابع ؛ وهناك نراه وقد بدا عليه الخوف من الأثر الذي تركه الشبح في روح هاملت ثم هو يقاوم كلماته الوحشية العاتية ، بأسلوب المفكر الحذر . ثم لا نراه بعد ذلك حتى يكون المشهد الثاني من الفصل الثالث ، حينما نسمع هاملت

وهو يناديه : من أنت ؟ هوريشيو . . . فيجيبه هوريشيو : « ها أنذا أيها السيد الأمير . . . تحت أمرك . . » فنحن حيننا نقرأ هذا فإننا لا نفتقد هوريشيو ذاك ، إلا إذا نمجنا تماماً في تخيل المشاهد بأجمعها والشخصيات كلها تخيلاً ذهنياً ، بيد أن هوريشيو من حيث المسرح شخص مادي ، وعودته إلى الظهور على هذه الصورة بالمناسبة التي أماننا ، تجعلنا نتحقق ، دون وعى منا ، أنه كان يلزم أميره باستمرار ، وأن ما كان يحدث من عدم ظهوره على المسرح منذ الفصل الأول ، يجعلنا دون وعى منا أيضاً ، على استعداد لتلقى أى المساعات إيجابية إلى الأحداث التي يمكن أن تحدث في الحياة العادية بينهما . ولا جرم أن كلمات هاملت الموجهة إلى هوريشيو تدل على أن هوريشيو كان مبلع إلى أن ذاك الشبح إما أن يكون عملاً من أعمال الوم ، وإما أن يكون روحاً شريراً ، وأن الأمير يحاول جهده أن يجد برهاناً يؤيد به رأيه الذي انتهى إليه بصدد هذا الشبح ؛ على أن هذا موضوع سبق أن بحثته في مكان^(١) آخر تمحيصاً مسهباً ، وأنا ما أثرت العلاقات بين هاملت وهوريشيو في هذه المناسبة إلا لأضرب مثلاً لحسب الوسيلة التي يضطر الكاتب المسرحي إلى سلوكها ، والطرق الخاصة في تناول الموضوع الذي نحن بصده ، والتي يجب علينا أن نأخذ بها في محاولة تقديرنا لروائع المآسي والملاحم حق قدرها .

الأسلوب :

ثم يأتي آخر الأمر الوسيط الذي يستخدمه الكاتب المسرحي في كتابة مسرحياته . . ألا وهو الأسلوب . فالموضوع بأكمله ، والشخصيات جميعاً ، لا يمكن تصويرها والإبانة عنها إلا باللغة ؛ ومن السداد دائماً أن نقسم

إلى أى حد تفسق الأداة الخاصة التى يستخدمها الكاتب المسرحى الخاص
 والمسرحية التى يكتبها ، مادة وروحا . وعما إذا كان هذا الوسيط ملائماً
 للتعبير عن موضوع هذه المسرحية وروحها . ولا بد ، قبل الخوض فى ذلك ،
 من الإشارة إلى أمر واحد له أهميته ... وذلك أن لغة المسرح ليست لغة
 الحياة العادية ، وإن أخفقت لغة المسرح مع ذلك إذا اتضح أنها لغة متكلفة ،
 وقد تكون لغة التخاطب اليومى لغة عملة لإملا لا غير محتمل إذا استعملت
 فى المسرحية ، وليس ثمة مسرحية ، مهما اصطفت بالصيغة الواقعية ،
 تستخدم فيها تلك اللغة . وإذا عدنا بذاكرتنا إلى فكرة المرأة المركزة للضوء
 والتى تناواناها من قبل لجاز لنا أن نقول إن الحوار المسرحى الطيب هو
 الحوار المضغوط ... الحوار المختصر التجريدى ... الذى هو أخص
 ما نتحدث به عن أمر من الأمور التى تجري فى الحياة الواقعية . وذلك لأن
 الكاتب المسرحى ليس لديه من الوقت إلا لحظات معدودة ، ولهذا فواجبه
 أن يقتصد فى استعمال الكلام ، وألا يسرف فى استخدامه إياه . وفى الوقت
 الذى ينبغي للكاتب المسرحى ألا يفسى مطلقاً أن الحوار المسرحى يجب دائماً
 أن يكون حواراً قائماً على الذوق والمهارة الفنية (بمعنى أنه الثمرة الناضجة
 التى يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول التروى) ... فى هذا الوقت نفسه
 يجب ألا يغيب عن بال الكاتب أنه إذا أبدى أى كهنة من كهات التكلف ،
 فقد يفسد مشهداً بأكمله . والكاتب حينما يكتب مسرحيته يختار لها
 الشخصيات التى يتنخل لها لميمات اصطلاحية معينة ، فواجبه إذن أن يحافظ
 على أمانته لتلك الاصطلاحات . وعلى هذا ، فإذا كان يكتب حواراً مطاباً
 لما يجرى فى الحياة الواقعية ، وهو فى أثناء ذلك يحاول أن يعطينا خلاصة
 للحياة العادية فليذكر أن أية جملة لا يمكن أن تكون من الجمل التى تجري بها

السنة الناس في أحاديثهم العادية تبدو شاذة واضحة الخطأ في أسماع الجمهور .
لقد يكون المشهد منظراً لكوخ حقير ، والوقت الذي تستغرقه الأحداث
السويحات الأولى من فترة الصباح . فلم فلنفرغ أن ثلاثة من الزراع
يتحدثون ، وأن الكاتب المسرحي قد كتب لنا ملخصاً لما نكون قد سمعناه
من الحديث في هذا المشهد في كوخ حقيقى . . . فلنفرغ إذن أن واحداً من
هذا الثلاث راح يسأل عن الساعة ، وأن واحداً من الإثنين الآخرين
راح يجيبه :

— أظن . . . إن الصباح التسربل في وشاحه الأسمر الضارب
في الحررة .

يمشى على ندى هذه الربوة السامقة ناحية الشرق —

فإذا فرغ من ذلك ، أفلا يمكن أن نسمع أى نوع من المتفرجين وهم
ينفجرون من فورهم مقهقين ؟ مع أن أحداً لم يكن ليضحك قط لو أن هذه
الكلمات نفسها نطق بها هوريشيو ، وذلك لأن شيكسبير كان يتخير لهجة
اصطلاحية معينة لشخصيات مسرحيته هاملت ، بحيث كان هذان السطران
ينسجمان انسجاماً تاماً وهذه اللمحة ؛ وعلى هذا ، فليس ضرورياً أن تطابق
لغة المسرح لغة الواقع ، لكني نجعلنا نرى في مشاهد المسرحية خلاصة
الحياة الواقعية ، فهذان ماهرهوشيو وهاملت ، لا زواجهما أقل نبضاً بالحياة
من شخصيات أى مسرحية من مسرحيات المذهب الطبيعي ؛ ولغة مسرحية
هاملت ليست لغة متكلفة أو مصطنعة . . . بل هى لغة سامية . ونحن نرى بين
مظهر الحديث المنثور العادى أو الـ «حديث الواقعى» وبين الحديث المنظوم
والمثقف ، كهذا الذى يطالعنا فى دروميرو وجوليت ، أى الحديث الدشمرى ،
كثيراً من التدرجات التى أهمها هو هذا الشعر المرسل (غير المثقف) الذى يأتى
فى منزلة بين الشعر المثقف وبين النثر . والسهولة يمكن أن تقول إن للكاتب

أن يختار أداته التعبيرية التي يمتزج إليها فؤاده من بين هذه الطرق الثلاث ، على أن هذا لا يدل على أن الأمر يقتضيه أن يلزم طريقة واحدة من بين هذه الطرق ، لا يجيد عنها في رواية واحدة ، من أولها إلى نهايتها . إن من الأمور المعروفة منذ العصور القديمة أن من شأن الملهاة أن تجد أسلوبها المناسب في التعبير ، إن لم يكن أسلوباً منشوراً بالذات ، فيقدر المستطاع في نوع ما من الأسلوب المنظوم قريب من النثر في مجانبة الأخيلة الخسبة ، وفي استعماله العادي للكلمات ، هذا بينما أن الأفضل للأساة أن يكون أسلوبها أميل إلى الأسلوب الشعري الرفيع ، الخافل برنين المقاطع اللغوية الموزونة . فهذه حقيقة لا يمكن أن يمارى فيها أحد ؛ بيد أن هوراس نفسه كان يتمكن بأن : ، الملهاة في بعض الأحيان قد تؤثر الأسلوب المجمع المنتفخ ، فعندما يكون خريمس Chremes متفعلاً ، فقد يثور صاخباً وهو يجار بصوت مدوّ ، وكاتب المأساة بالمثل . . . إنه قد يعبر عن الحزن في كثير من الأحيان بأسلوب ركيك متهافت (١) .

والراجع أن دانييلو Daniello قد قس هذه الفكرة عن هوراس حيث يقول :

« ولا جرم أن لكاتب المأساة الحرية في أن يهبط بأسلوبه حينما شاء حتى يقترب من لغة الحديث الدنيا ، التي تقرب من لهجة البكاء أو الندبة . . . كما أن لكاتب الملهاة حريته في أن يستعمل ، في الفينة بعد الفينة ، شيئاً مما يستعمله كاتب المأساة من أسلوبه المصنوع المتأنق (٢) . »

فهذه الإشارات تؤكد أن اختيار كاتب ما ، لوسيلة أو أداة يتخذها أساساً لكتابة مسرحية بعينها ، لا يمنع من استعمال وسيلة أخرى مباحة للوسيلة الأولى لصياغة الموضوع نفسه صياغة جديدة لا يأبأها الذوق ،

Epistle to the Pisos (١)

١٥٣٦ La Poetica (٢)

وإن تسكن من نوع أدبي آخر . ويمكن أن يتجلى هذا التباين في طريقتين ،
 ففي لحظة الحزن الشديد تلك اللحظة التي لا تجدى فيها الكلمات نقعاً أمام الجائحة
 من الافعالات التي تنوشنا ، مهما كانت هذه الكلمات خصبة وحافلة بالمعاني ،
 كعائمة مأساة الملك لير مثلاً ، في هذه اللحظة لا يكون على الكاتب المسرحي
 بأس في استعمال الأسلوب الركيك الاعتيادي . ومن اليسير أن نلاحظ بعامة
 أن أشد المشاهد المسرحية توقداً ، وأكثرها فظاعة ، قد خصها أعظم الكتاب
 المسرحيين بهذا الضابط الكتابي الخفيف في أثناء تناولهم لها ، والكتاب
 الأقل شأناً فقط هم الذين يفكرون في زيادة التوتر بما يصبونه من هراء
 لاغناء فيه . ثم إن التنوع في استعمال الوسائل (أو الوسائط) المختلفة يتوقف
 في أكثر الأحوال على نمادج الشخصيات التي يدحليها الكاتب في موضوعه .
 وبالأحرى، إلى أمرجة هذه الشخصيات . مثال ذلك ملهارة : زوجات وندسور
 المرحات The Merry Wives of Windsor حيث النثر هو أسلوب
 الرواية ، لسكونها مسرحية مضحكة ، إلا أن المؤلف (شيكسبير) يجرى
 الحديث بين المحبين بالشعر ليخلق التباين في لغة الرواية ؛ ومن قبيل هذا
 أيضاً مسرحية هملت حيث الشعر هو أسلوب الرواية لسكونها مأساة، وحيث
 يخلق شيكسبير التباين باستبدال النثر بالشعر لأغراض مختلفة : في مناسبة
 جنون هاملت وأحاديثه الودية في الفصل الثاني - المشهد الثاني ؛ وفي الفصل
 الثالث - المشهدين الأول والثاني ، وعلى لسان البهلولين (المضحكين) عند
 المقبرة . والظاهر أن استعمال شيكسبير لهذه الأساليب كان عن قصد منه ،
 وكان محققاً فيه ، وأنه لم يفكر فيه وفقاً لأي قاعدة صريحة ، بل بحسب
 ما يستلزمه المشهد الخاص ، ومن أجل إقامة هذا التباين المضحك . ولقد
 اختفى الشعر المرسل تقريباً من المسرحية الحديثة لأفضلية النثر الذي يعتبر
 أكثر واقعية ، ولكننا نتساءل عما إذا كان ذلك قد أصاع على الكتاب
 المسرحيين وسيلة من وسائل التعبير كانت تتيح لأسلافهم فرصة رائدة لإقامة

التوازن البارع بين الشخصيات وبين المشاهد ؟ لقد تلاشت المسرحية المنظومة لأنها أصبحت مسرحية محاكاة ومسرحية أدب ، بدلا من أن تقسم بما كانت تقسم به المسرحية في عصر إليزابيث . من الروح الخلاق ، والانجاء نحو المسرح . لقد تلاشت ، وحق لها أن تتلاشى ؛ ولكن من يدري ! فقد يحى الزمن الذى يعيد الحياة إلى هذا النوع الذى فقدناه ، ويرد إلى المسرح هذا الأسلوب القوى من وسائل التعبير المسرحى .

إن دراسة لغة المسرحية - أو أسلوبها - يمكن طبعاً أن تتجاوز هذه الآراء التى أشرنا إليها هنا .. وأن تتجاوزها بمراحل بعيدة . لمنا نستطيع استخدامها من ناحية تاريخية ، لنطبقها على تطور الطرز المسرحية ؛ أو انذهب بها إلى أبعد مما ذهبنا إليه . فنحلل بها اللهجات الكلامية التى يستعملها الكتاب المسرحيون لإقامة التباين . ونحن إذا فحصنا اللهجة الكلامية لتبين لنا حقاً أنها إحدى الوسائل الهامة الميسرة للكاتب الكوميدي ، يستعملها متى شاء ، واللهجة فى ذاتها ليست شيئاً باعثاً على التسلية ، وفى وسع كاتب المأساة أن يكتبها كلها بأسلوب لا يلتزم فيه قاعدة معينة ، مثال ذلك مأساة نان Nan Tragedy of للستر ماسفيلد ، إلا أن التباين الذى يتيح التجاور بين لهجة واحدة ، أو بين عدة لهجات ، وبين اللهجة الأساسية فى الرواية يسر للكاتب المسرحى بصفة مستمرة تقريباً وسيلة من وسائل إثارة الضحك فى المسرح . وواضح أن هذا موضوع أوسع من أن نتناوله هنا ، إلا أننا لا يمكننا أن نأمل أن يكون فى استطاعتنا تقدير أية مسرحية تقديرأ صحيحاً ، أو نقدها نقداً سليماً ، إلا إذا أضفنا إلى دراسة الموضوع والشخصيات دراسة أخرى منفصلة لاستعمال طرز اللهجات الكلامية المختلفة .

الفضيلة الخسنة

صور المسرحية

إذا ألقينا نظرة عامة على المراتب المتعددة التي يشتمل عليها هذا النوع الواحد العام من فن المسرحية لا تضح لنا أن ثمة فرقا أصلياً وجوهرياً بين الروايات الجديدة التي يخيم عليها السواد والحزن ، والروايات الهاشة الباشة النابضة بالحياة . وقد أطلق الناس على هذه وتلك منذ أقدم العصور : المأساة والمهابة . ثم يوجد غير هذين القسمين الكبيرين أخلاط مختلفة يمزج فيها هذان النوعان الرئيسيان ، مما أطلقوا عليها اسم « المهابة المفجعة » ، وهي تسمية غامضة كما ترى ؛ وهذه المراتب كلها تتوقف على روح القطعة ، أو طابعها الخاص الذي لا يخفى أن الكاتب المسرحي قد أراد أن يطبعها به . على أن الروايات الجديدة ليست كلها مآسى ، كما أن الروايات الطاغية بالبشر ليست كلها ملاهى ؛ إذ ليس ثمة خط فاصل يحدد الفرق بين كل منها ، وإن أمكن تصنيفها تحت مراتب من نوع واحد .. فالميلودراما . هذه المسرحية الشعبية ، تنضوى تحت نوع قريبها المأساة ، هذا الرمز الأرستقراطي الذي يمثل المسرحية الجديدة ، كما تنضوى المهولة بالمثل ، تحت نوع المهابة ، هذا الرمز الأرستقراطي الذي يمثل المسرحية الطاغية بالبشر . وإذا أطرحتنا جانبا الصور المختلفة للمهابة المفجعة ، للسبب الذي ذكرنا ، وجدنا أمامنا صوراً أربعاً رئيسية للمسرحية . يجتمع كل زوج منها في ناحية ، هي المأساة والميلودراما ثم المهابة والمهولة . وجميع المحاولات التي تبذل لتعريف كل من هذه الصور الأربع تعريفاً دقيقاً محمداً تزيد أمرها صعوبة ، وذلك لعدم الأمثلة الخاصة بكل نوع ؛ إلا أن هذا لا يغبينا عن القيام بشيء من

البحث ، قبل أن ننتقل إلى شيء آخر . ولنبداً بالصور التي مضت أحقاب
وأحقاب على زعامتهما لقسمى المسرحية وهما المأساة والمهابة .

المأساة والمهابة :

منذ أقدم العصور والناس يعرفون أن تقطعتين أصليتين تميزان الفرق
بين هذين النوعين : فالأولى ، كما يزعمون ، تعالج موضوعات الخصومة
والشفاء ، وتستعمل فيها لهذا الغرض ، الشخصيات العظيمة . أما الثانية
فتعالج موضوعات الجذل والبسط (أو ما يطلق عليه العامة ... الزقطلة)
وما أجملها من كلمة () . وتستعمل فيها لهذا السبب شخصيات أكثر اعتناء .
وهذه آراء يمكن تتبعها منذ زمن آرسطو ، في كتابه الشعر ، حتى القرن
الثامن عشر . ولقد كان دانتى يطلق على ملحمة في القرن الرابع عشر اسم
« ملهابة إلهية Divina Commedia ، لالتى ... إلا لأن الملهابة تبدأ
بالخصومة وأمور الهول ، ثم تنتهى على أنغام السعادة والسرة والجمال
الفتان ، ولأن أسلوبها كان « أسلوباً لطيفاً ... متواضعاً » (١) .

ومن رأى دانييلو Daniello (١٥٣٦) أن « الموضوعات التي كان كاتب
المهابة يهدف فيها مادته هي الحوادث العائلية أو الشعبية المعتادة ، ولا تبنى
الحوادث الدينية أو حتى الحوادث التي أساسها الرذيلة ؛ كما أن شعراء
المأساة يتناولون في رواياتهم مقاتل الملوك ، وإنبيارات الإمبراطوريات .
العظيمة (٢) » : وذهب منترنو Minturno (١٥٥٩) إلى أن المأساة « يجب
أن تتناول الأحداث الجدية العظيمة الخطر ، وأنها « تهم بدوى المسكاة
العليا ... بينما تتخذ الملهابة مجالها » في أوساط الطبقات الوسطى من المجتمع

Epistle to Can Grande (١)

La poetica (٢)

— أى أهل القرى والمدن العاديين^(١)، وقد ردد سكاليجر Scaliger هذه الآراء نفسها فى هذه الحقبة من الزمن نفسها، إذ يقول : « إن الملهاة تقدم لنا شخصيات ريفية ، أو من الطبقة الدنيا من أهل المدن .. أما المأساة فلي عكس ذلك .. إذ تقدم لنا الملوك والأمراء ... والمأساة تبدأ فى جو أكثر هدوءاً من جو الملهاة .. إلا أنها تنتهى نهاية مقعنة بالرعب^(٢) .. » . وبذهب كاستلنزو هذا المذهب هو الآخر ، حيث يقول : « إن ما يقوم به المواطن الفرد من أعمال عادية هو موضوع الملهاة ، بينما أعمال الملوك هى موضوع المأساة^(٣) » . ثم يضى قرن ويحيى شابلان فيقول : « إن شاعر المأساة ، التى هى أنبل صرر المسرحية ، يحاكي فى مأساته أعمال العظماء ، أما ككتاب الملاحى فيحاكون أعمال الطبقة الوسطى أو الطبقة الدنيا ثم إن الملهاة تنتهى نهاية سعيدة^(٤) .. » . وسنلاحظ ، وفقاً لهذا التمييز ، ولا سيما بعد أن ذكرت كثيراً قيود التفاوت بينهما ، أن المأساة لا تستلزم أن يكون لها نهاية تختتمها كارثة أو موت ، ولا تكون مأساة كل رواية تحدثنا عن الملوك والأمراء ، ولا أن تكون رواية مضحكة كل مسرحية تقدم لنا البهائيل أو العامة . لقد نشأت طبقة من النقاد بالفعل ، فى القرن السابع عشر ، كانت تقدر ما فى هذا التفسير من سفسطة ، ولهذا جاهر بيير كورنبي سنة ١٦٦٠ برأيه الذى يقول فيه :

« حينما يضع الإنسان على المسرح حادثة بسيطة من حوادث الحب بين أشخاص ذوى أرومة ملكية ، ثم لا تتمرض حياة هؤلاء ولا منزلتهم لأى لون من ألوان الخطر ، فإنه لا يدور بحلدى أن هذا المرضع هو من هذه

De Poeta (١)

Poetices libri septem (1071) (٢)

(١٥٧٦) Poetica d'Aristotele (٣)

European Theories of Drama (٤) ١٢٧ — وقد ذهب دريدن هذا

للذهب و مقدمته لمسرحية ترويلس وكريسبا (١٦٧٨) .

الموضوعات التي ترتفع بالرواية إلى مستوى المأساة ، مهما كانت الشخصيات من الشخصيات الرفيعة^(١) .

وقد فطن جونسون بعد هذا بقرن من الزمان ، إلى الأخطاء التي قد يقع فيها الكاتب بسبب هذا الكلام . فقال : « يخيل لي أنهم حسبوا أن أحقر الشخصيات هي التي تتألف منها الملهاة ، فإذا كانت الشخصيات عظيمة كان بحسبها أن تتألف منها المأساة ، وأن الأمر لا يقتضى إلا أن يحشدوا المشهد بالملوك والقادة والحراس ، ثم تركهم يتكلمون ، في لحظات معينة ، عن سقوط الممالك وهزائم الجيوش .

ولقد كانت هذه الحقبة من الزمن هي الحقبة التي أخذت المأساة الأهلوية أو الشعبية ، تظهر فيها إلى الوجود ، والتي آمن الناس فيها ، بفضل هذه المأساة الشعبية ، أن المشاركة في الأحاسيس المحزنة ليست وقفاً على العلية ، بل هي أمر ممكن بين عباد الله الضعفاء . من أجل هذا كتب بومارشيه في سنة ١٧٦٧ يقول :

« إن الميل الصادر من سويداء القلوب ، العلاقة الصادقة التي تربط الناس بعضهم ببعض ، هي العلاقة بين الإنسان وأخيه الإنسان ، لا العلاقة بين إنسان وملك . وعلى هذا ، فبدلاً من أن تزيد في ميل إلى شخصيات المأساة درجاتهم الرفيعة ، أراها تقتضى على هذا الميل^(٢) . »

ونحن إذا أمعنا النظر في هذه الفقرات المختلفة من أقوال النقاد ، لاتضح لنا في الحال أن أنصار المذهب الكلاسي كانوا عاطئين خطأ يتناول جوهر الموضوع . فمن رابع المستحيلات أن توضح الفرق بين المأساة والملهاة توضيحاً حقيقياً إذا حصرت هذا الفرق في الشخصيات كما قدمهم الكاتب إليك ؛ ولو أنه قد يكون ثمة ، كما سوف نرى من الشواهد التاريخية ما يبرر

(١) Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique

(٢) The Rambler عدد ١٢٦ - مايو ٢٨ سنة ١٧٥١

استخدام الشخصيات الرفيعة المقام في المسرحيات المحزنة القديمة . وفضلاً عن ذلك ، فنحن نلاحظ أن الكلاسيين أنفسهم يسلمون بأنه ليس ثمة أى فرق محدد يمكن أن يقوم على أساس نهاية المسرحية ؛ فبينما ينبغي أن تنتهى الملهاة نهاية سعيدة ، لا يتحتم أن تظل الستار فى آخر المأساة على مشهد الموت ؛ فما هو إذن الفرق المميز بين النوعين ؟ إنه ، لا جرم ، يقع كما لاحظ جونسون ، فى هذه الآثار التى يتركها كل منهما فى ذهن المتفرج ، أو ، بعبارة أخرى ، إن المأساة والملهاة يجب أن يتميزا بحسب الانطباعات التى يريد الكاتب المسرحى أن يتركها كل من النوعين فى جمهور النظارة المحتشد فى المسرح . ويمكننا أن نقول ، بوجه الإجمال : إن الطابع الذى نطبعنا المأساة به هو طابع (قائم) مقبض ، وهو فى الملهاة طابع (فالح) مرح ؛ وأن المأساة تؤثر فىنا تأثيراً عميقاً ، وأنها تحرك معاصر الحنان فى سويداء قلوبنا . أما طابع المأساة فهو ، لكونه أخف ، أقل نقاداً فى القلب . ومشاعر الحنان لا تجد سبيلها الحر السهل إلى قلوبنا ، بمثل ما تجده فى مشاهدة المأساة . وبحسبنا هذا الآن ، لأننا لا بد راجعون إلى شخص أشمل فى القسمين اللذين كرستاهما للمأساة والملهاة بخاصة فى هذا الكتاب . وليس يسيراً ما حققناه إلى الآن ، مهما كان مقداره ، من دراية بالقاعدة التى سنعرف كلا منهما على أساسها .

الميلودراما والمهزلة :

ثم ماذا ندرى — بعد كل الذى قلناه — عن الميلودراما والمهزلة ؟ إن كلا من هذين أيضاً ينبغي أن يُعرف من حيث الطابع المقصود أن ينتقل إلى المتفرج ؛ إلا أن موازنة بين المأساة والميلودراما ، أو بين الملهاة والمهزلة ، ندلنا على أشياء أكثر مما يدلنا التعريف عليها — وبالأحرى على تلك السمات التى تحتاج إليها المأساة كي تصبح صورية بشديدة العمق من صور التعجب ،

والتي تحتاج إليها الملهة كي تصبح صورة شديدة النضج بماء الحياة للروح
 الإنسانى . والأمثلة التي سنضربها ستكون أمثلة قاطعة في دلالتها . فما نحن
 هؤلاء نعد مسرحية براندون توماس Charley's Aunt «مزهلة» . كما نعد
 مسرحية كيد Kyd ، وهي المأساة الأسبانية The Spanish Tragedy
 «ميلودراما» ، فما هي الأسباب التي جعلتنا ندعوها كذلك ؟ لا بد لنا قبل
 كل شيء من معرفة المقصود من كلتي مهزلة وميلودراما حتى لا نضل طريقنا
 بين ما اصطلاح عليه القدماء وبين ما درج عليه الاستعمال الحديث . فالمهزلة
 farce ، على حد ما قرر الصرفيون كلمة مشتقة بقضها وقضيضها من الكلمة
 اللاتينية farcio — أى أنا أحشو ؛ ومن ثمة تكون الفارس — أو المهزلة ،
 هي «التشيلية المحشوة بالفكاهة الهابطة والنكت المرسفة»^(١) . وقد فشا استعمال
 هذه الكلمة بين الناطقين بالإنجليزية في أواخر القرن السابع عشر فقط .
 ومنذ ذلك الوقت لم يعد استعمالها محصوراً في معنى واحد محدد . ولقد مرت
 بالملهة حركة انحلالية معينة بدأت حوالى سنة ١٦٧٥ ، هبطت فيها أذواق
 الجماهير ، ودفع هبوطها ككتاب المسرحية إلى إثارة الطرز الضعيفة المتهافة
 من المسرحيات الفكاهية ، وأصبحت المسرحية ذات الفصول الثلاثة هي النمط
 السائد (الموضحة ١) في المسرح الفكاهى . ولم تكن هذه المسرحيات ذات
 الفصول الثلاثة تبلغ في رشاقها وخفة روحها ما بلغته المسرحيات ذات
 الفصول الخمسة التي كان يكتبها المؤلفون الذين كانوا يحفلون بالنظام المقرر
 أكثر من هؤلاء . ثم أصبحت كلمة مهزلة farce تطلق على مسرحياتهم التافهة
 لسبب واحد هو تمييزها بهذا الاسم من الملامى الأكثر خصوبة والأطول
 فصولاً ، في ذلك العصر وعلى هذا أصبح المزهلة تعنى تلك المسرحية
 القصيرة المضحكة . على أنه ، لما لم يكن ثمة متسع عادة في المسرحية القصيرة

(١) تدرج هذه الكلمة وتطورها من العالم النادى إلى عالم الإلهام ، ومن هنا العالم إلى
 عالم المسرح يمكن الرجوع إليه لدراسته تفصيلاً في : The New English Dictionary

للتوسع في عرض الموضوع وتصوير الشخصيات ، فقد ابتدعت المهرلة لتتناول الأحداث المضحكة المبالغ فيها ... الأحداث التي يستحيل وقرعها في أكثر الأحيان ... والتي تقوم في معظمها على مجرد التهريج والشعوذة ؛ ومن ثم لصقت هذه الدلالة بتلك الكلمة إلى وقتنا هذا .

وتطور كلمة ميلودراما تشبه تطور كلمة farce من بعض الوجوه . فهي مشتقة من الكلمة اليونانية التي معناها أغنية ، وكانت في أول أمرها لا تدل إلا على المسرحية الجدية التي يتخللها عدد من الأغاني حتى أصبحت من بعض الوجوه معادلة للأوبرا . وعلى هذا يمكننا ، إذا قصرنا معناها على هذه الحدود ، أن نضع مأساة لإسكيلوس . وقطعة لميتاستاسيو Metastasio ، تحت هذا الاسم نفسه . ولما كان القرن الثامن عشر ، وما شاع فيه من الميل إلى ألوان الأوبرا ، أخذت الميلودراما تتميز من المأساة بما فتنا فيها من العناصر المثيرة للعواطف ، وإهمال رسم الشخصيات ، والبعد عن روح المأساة الحقيقية لمجرد التأثير في المتفرجين فحسب . وبهذا أصبح الغناء والاستعراض والحادثة العارضة هي الخصائص الغالبة عليها ، كما أصبح التهريج والمغالة في تطوير الموضوع هما الخاصتين الغالبتين في المهرلة .

ولهذا ، نرى أن ثمة إصراراً من كتاب المهرلة والميلودراما على اشتغالها على الحادثة العارضة اشتمالا لا نرى له موقفاً .. على أن انا أن تتوقع ، بعد إذ رأينا أن المهرلة هي تقيض الملهة الراقية ، وأن الميلودراما هي إحدى الصور المناقضة للمأساة الرفيعة . أن تتميز جميع المسرحيات العظيمة ، سواء أكانت مأساة أو ملهية أو شيئاً يجمع بين المأساة والمهارة ، على جميع المسرحيات الأخرى بتلك القدرة النفاذة المنثرة . القدرة على رسم الشخصيات .. أو على الأقل ، بإصرار الكتاب على شيء ما ، يكون أشد عمقا وأكثر أصالة من مجرد هذه الأحداث السطحية . إن الفرق بين المهرلة والميلودراما ، وبين الملهة الراقية والمأساة الرفيعة ، هو أن المهرلة والميلودراما لا تحتويان

— أو قل ليس فيهما ذلك الشيء الذى يمكن أن يتخلل فى مشاعر المتفرج، ويستقر فى أغوار قلبه. تقول هذا ونحن نعلم أن مأساة رفيعة مثل هاملت قد لا يخلو موضوعها قطعا من عناصر ميلودرامية، أو عناصر مثيرة كما نعلم أن ملهاة راقية مثل حلم منتصف ليلة صيف ربما استخدمت فيها مجرد الحيل المسرحية عناصر إن لم تكن من صميم العناصر الهزلية، فهى تعتمد بطريقة من الطرق على مجرد البسط — أو التفرج — السطحى .

فالذى ينأى بالمأساة عن الميلودراما إذن، وبالمهابة عن المهرولة، هو شيء من هذه الخلطة الداخلية العميقة — أو الرُّكز على الناحية الروحية، بوصفها تقيضاً للناحية المادية البحتة. ولا بأس هنا من لفت الأنظار إلى أن هذه الخلطة الداخلية ليست شيئاً جامداً (ستاتيكيًا) بل هى تتحرك على الدوام نحو مثل أعلى. ونحن إذا قارنا بين المسرح اليونانى والمسرح الإنجليزى فى عصر إليزابث، لانتضح لنا مدى ما وصلت إليه المأساة الحديثة من عمق وتبحر. إننا قد نجد الشعر الفائق فى كل منهما، إلا أننا نجد فى هاملت، وفى لير، بل فى روايات أقل شأنًا، من هاملت ومن لير، مثل دوقه مالتى — لمؤلفها وبستر — ومثل اليتيم لمؤلفها أو تشوى، جواً لا نجد فى أوديب كولونوس وفى فيلوكتيتس من مأسى سوفوكلس. فهذا العمق — أو الداخلية inwardness — كما سماها^(١) الأستاذ فوجان — هو الميزة الواضحة بين المأساة الحديثة والمأساة القديمة، حين نعارض بإحداها الأخرى. والكاثب لا يتمكن من هذه الميزة إلا إذا آتاه الله مواهب ثلاثة: أولها قوة أعق، وحاسة أصدق، يستطيع بهما أن يحلل تحليلًا نفسياً، وبالأحرى أن يصور *états de l'âme* (عوالم الروح) أكثر مما يصور مجرد وضع من الأوضاع. وثانيتهما هذه الحرية الأفسح آفاقاً ... حرية

(١) أنماط من المسرحية المنجبة : Types of Tragic Drama ص ٢٧١

المسرحية الرومنسية التي تتيح للكاتب تطوير الشخصية ... أما ناليتها فخلق جو جديد يتصل بهذين الأمرين ، وهو مع ذلك مستقل عنهما بشكل من الأشكال . وإن الذى نلسه من القدرة على ملاحظة لير وهو يتحول من ملك عنيد صارم عارم ، إلى كائن بشرى معذب . . . والذى نلسه من القدرة على ملاحظة تطور الخلق فى شخصية مثل مونيما (فى أساة اليتيم لأوتوى) لدليل ساطع على تلك القوة الكامنة فى المسرحية الرومنسية التى لم تكتشف إلا فى المصور الوسطى ، والتى كانت غريبة على جمود المسرح اليونانى . وما لا يفتقر إلى أدلة كثيرة أن هذه - الداخلية - أو هذا العمق - قد ازداد فى الأيام الأكثر حداثة ، أكثر عما تناقص ... لقد فتحت البحوث الحديثة فى عوالم النفس الإنسانية سُبُلًا عجيبة للكشف المسرحيين ، ونحن نلص فى كاتب مسرحى عبقرى من طراز إبسن أنه كان يوجه همه إلى التعمق فى تصوير الشخصية ، وتصوير الجو فى مسرحياته ، حتى بر فى ذلك جميع من سبقوه بمدى بعيد . . . فإذا نحن تناولنا المسرحيات الأحداث عمداً من مسرحيات إبسن . . . مسرحيات معاصرنا من كتاب القرن العشرين ، كرجل مثل مترلك ، لوجدنا تقدما أشد غوراً فى هذا التعمق الذى نجمه فى مسرحيات عصر إليزابيث ، وذلك لأن عبقرية مترلك الفذة ، تسندها معتقداته الفلسفية ، جديرة بأن نحملنا إلى عالم غريب ، لا يمكن أن نسمع فيه إلا وجداننا . . . وأرواحنا .

هذه الموسيقى الغامضة التى نسمعها من جانب السماء ... صمت الروح والقوى العلوية ... هذا الصمت الذى يحمل فى طياته النذر ... دمدمة الأبدية على جانب الأفق . . . القضاء والأجل المحتوم اللذين نضجر بهما فى قرارة أنفسنا ، وإن لم يستطع أحد منا أن يتبين أدلتها . . . ألسنا نجد ذلك كله فى الملك لير وفى هاملت وفى ماكبث ! وهل لا يمكن أن يكون فى مقدورنا ، بشئ من التبديل فى الأدوار ، أن نجعلهم أكثر قرباً من أنفسنا ، وأن نجعل

الممثلين أشد بعداً ؟ وهل من مجازفة الحد أن تقول إن عنصر المأساة الحقيقي ... العنصر العادى الذى تأصلت جذوره فى أعشار القلوب ، العنصر الذى يتغلغل فى قلوب الناس جميعاً ... هل من مجازفة الحد أن تقول إن عنصر الحياة الحق ، المفعم بالأحزان ، فى هذه المأسى ، لا يبدأ إلا فى اللحظة التى يكون فيها ما سميناه المنامرات والأحزان والمخاطر قد تلاشى وانتهى ؟ أليست ذراع المسرة أطول من باع الحزن ؟ وهل لا تقترب من النفس أوزاع معينة من مجاهاها ؟ ألا بد لنا من أن نرجع كما كان يفعل الأترديون (١) ، قبل أن يكشف لنا الله الحى القيوم عن ذاته فى حياتنا ؟ وهل لا يكون بجانبنا فى الأوقات التى يكون فيها الهواء ساكناً ، وذباله المصباح مشتملة ، لا تمد ؟ ...

لا جرم أننى حينما أذهب إلى مسرح ، يستولى على شعورى أحس كأنما أنا جالس مع أسلافى ، أقضى معهم بضع ساعات ... أسلافى الذين كانوا يتنصّلون الحياة كشئ بدائى ... مجذب ... مبهج ... إلا أن تصورهم للحياة على هذا النحو لا يكاد يترك حتى أثارة ما فى ذاكرتى ... ثم هو على التحقيق تصور للحياة لا يسمنى أن أشاطرهم إياه ... إننى أرى زوجاً مخدوماً يقتل زوجته ... وامرأة تدس السم لحبيبها ... وابناً يأخذ بثأر أبيه ... وأباً يذبح أبنائه ... وأبناء يسلبون أباهم الموت ... وملوكاً يقتلون ... وعذارى يُنتصبن ... ومواطنين يسجنون ... وتُصارى القول ... جلال التقاليد بأكله ... ولكن ... وأأسفاه ! ما أشد سطحيته ، وأغلظ ماديته ! دماء ، ودموع مفتعلة ، وموت ! ليت شعرى ماذا يمكن أن أتعلم من مخلوقات لا تملكهم إلا فكرة واحدة ثابتة ، وليس لديهم ما يستمتعون به.

(١) الأترديون Atrides نسبة إلى أترئوس رأس تلك العائلة المشنومة أسرة أجاممنون الذين كنيت عليهم العنة والعقوبة وألف الكتاب اليونانيون فى مصائبهم أروچ مأسهم (د)

به ، لأن ثمة غريماً أو عشيقاً ، يجب عليهم أن يذيقوهما الموت ^(١) ،

والراجع أن هذه هي أقوى قطعة في النقد المسرحي البنائي الذي ظهر في السنين المائة الأخيرة . ونحن نراها واضحة الدلالة في المسرح نفسه ، لا في بلياس ومانسدة ؛ فحسب ، ل في كثير من مسرحيات إيسن الاجتماعية . فنحن نلصق في مسرحيات كل من الكاتبين محاولة الانقلابات من تصور شيكسبير للمأساة ، إلى تصور لها أكثر ملاءمة للعصر الحديث . وثمة محاولة للإفلاق عن كتابة مأسى الدم والعظمة السطحية ، إلى المأساة التي لا يكون فيها الموت فيها حقيقة مشفظة ، والتي تغطي فيها العظمة الداخلية على العظمة السطحية المفتلة . لقد اكتشف شيكسبير دنيا الأخلاق ، دنيا المأساة الداخلية . واكتشف الجيل الحديث دنيا الوجدان . . . عالم العقل الباطن ، ثم وفق بينه وبين حاجيات المنسرح ، كما كان كل جيل يوفق بين رغائبه وأمرجته وبين حاجيات مسرحه . وذلك هو السبب الذي من أجله يمكننا أن نعد هذا الكلام الذي اقتطفناه هنا ، والأقوال المشابهة التي قال بها مترنك ، من بين أعظم ما قيل من نوعه في تطور المسرحية منذ نهاية القرن السادس عشر . إن هذا دليل على أن الغريزة البنائية في عالم المسرح لا تزال توثق أكلها وتنبض بالحياة .

وفي وسعنا أن نتتبع نفس هذه الحركة أو حركة مشابهة لها ، في عالم الملهاة . فنحن إذاً قارنا بين ملهاة لثيرنس Terence وملهاة لشيكسبير ، أو ملهاة لكونفجريف ، لاكتشفنا أنه ، بينما كان معظم الاهتمام في الملهاة الرومانية موجهاً إلى الحادثة ، مع العناية برسم الشخصيات في الفينة بعد الفينة ، نجد أن الملهاة عند شكسبير كانت تعتمد على رسم الشخصية ؛ مع

(١) The Treasure of the Humble في The Tragical in Daily Life

(جورج ألن - و - أون ١٨٩٧) ترجمة ألفردسترو .

إدخال هذا العنصر الحديث الخاص من عناصر الروح المرحية التي نطلق عليها اسم الفكاهة ، وأن الملهاة عند كونها تعريف تعتمد اعتماداً كبيراً على الفطنة الداخلية ، تلك الفطنة المستقلة في كثير من الأحيان عن الحادثة وعن الموضوع . ونحن لا ننكر أن المتفرجين في أى مسرح قد لا يزالون يصرون باستمرار على طلب المسرحيات التي تعتمد على الحركة . وأن أكثر المسرحيات نجاحاً ، والملاهي بخاصة ، هي هذه المسرحيات التي تعرض لنا النواحي المادية الصرفة قديماً حراً بأوسع معاني الحرية . لقد كانت ملاهي شيكسبير ملاهي جد صالحة للتمثيل لأنه كان يعنى بإحكام القصة المسلية إحكاماً يقرم على الذوق والمهارة الفنية ، موجهاً جهده إلى الناحية الداخلية في الملهاة ، وإلى ناحيتها الخارجية . والمسرحيات التي أبدعها أساتذة المدرسة السلوكية تعرض علينا هذين العنصرين بطريقة مشابهة . ومن هذه الملاهي : حب بحب Love for Love والعازب العجوز The Old Bachelor ورحلة إلى اليوبيل A Trip to the Jubilee التي عني فيها كونجريف وفاركهار بالرجوع إلى المصادر السطحية المثيرة للضحك ... ولكن ... بالرغم من ذلك ... وبالرغم أيضاً من العوامل ذات الجاذبية المستديمة التي نجدها في الميزة ، فإن في وسعنا تتبع هذه الحركة نفسها في عالم الملهاة ، بنفس الرضوح الذي تتبعناها به في عالم المأساة . وفي هذا المجال أيضاً نرى أن الاتجاه الذي لا يتغير هو من الداخل القريب من السطح ... إلى الداخل الأكثر عمقا ، .

الصراع :

تزداد الحقائق التي ذكرناها وضوحاً حينما نشترع في بحث أهم أجزاء المسرحية ... ألا وهو : الصراع . والصراع هو التبع الذي تصدر عنه الرواية التمثيلية بتأملها في المأساة نرى على الدوام صراعا بين القوى المادية

بعضها ضد بعض ، أو الذهنية ، بعضها ضد بعض ؛ أو بين القوى المادية والذهنية معاً . وفي الملهاة نجد باستمرار صراخاً بين الشخصيات ، وبين الجفسين ، الذكر والأنثى ، أو بين الفرد والمجتمع . ود الرأفة والرعب ، ، وهذه عبارة آرسطو المشهورة ، يصدران في المأساة عن هذا الصراع ؛ وجوهر المادة المضحكة في الملهاة يأتيان من المصدر نفسه .

وجلى أننا نستطيع أن نلص في المأساة أنواعاً متععبة من مبدأ الصراع لا تُعرض في الروايات المختلفة لحسب ، بل نحسها في المسرحية الواحدة أيضاً . والصراع الظاهري الخالص هو أول أنماط الصراع التي تستلفت أنظارنا . ونحن نستطيع أن نقبين في الروايات اليونانية القديمة ، أكثر من أى روايات أخرى ، الصراع ناشباً بين قوتين ماديتين (قد يكونان شخصيتين) ، أو بين ذهنيين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه . وبسبب ما نعرف من قيود المسرح الأثيني ، وما ينتج عن هذه القيود من إنتاج مسرحى ذى نسب جامدة وجو جامد ، نلاحظ أن مامى إسكيلوس وسوفركلس ويور ببدز تحمل طابع التناقض ، باعتمادها من جهة على الموضوع الممثل ، بمعنى أن الصراع المفجع هو صراع خارجى ، ومن جهة أخرى بتجاهلها الموضوع الممثل ، بمعنى الحركة المسرحية ، في أثناء الطرقات التي يسير فيها الموضوع . وقد نكون أكثر صواباً إذا أخذنا بما ذهب إليه فوجان Vaughan من أن المسرحية اليونانية هى مسرحية أوضاع أو مواقف Situations ؛ وهى نوع خاص من المجهود المسرحى لم يلبث أن تسلبه كتأب المذهب الكلاسى الحديث في كل من فرنسا وإيطاليا . وتكاد هذه الأوضاع أن تكون على الدوام ذات صراع خارجى صراع لإنسان مع قوة من القوى الخارجة عن ذاته ، كما هى الحال بين أودست وربات العذاب furies ، أو الصراع بين إنسان وإنسان ، كما هى الحال بين أجامنون وكليتمفسترا ، أو بين أوديسيوس (أوليسيز) وبين

أندروماك (في مأساة الطرواديين لسنكا) ولا يخفى أن هذا الصراع الخارجى هو أشد ألوان الصراع بدائية من بين أنماط الصراع المفجع كلها . وهو في حاجة إلى العبقرية التي ترفعه إلى ذروة الفن المتأجج حماسة . . ورب كاتب لم يبلغ شأن الكتاب العظيم بعد ، يكون مشغولاً بمشروع مسرحية رومانية . بأسلوب روماني ، يصل في بعض أجزاء مسرحيته إلى ذروة تسترعى النظر حقاً . ولكن كاتباً كراسين ، أو كاتباً مثل ألفيري فقط ، هو الذي يستطيع أن يجعل من مسرحية « الموقف » شيئاً نابضاً بالصدق واسترغام النظر . ثم إن الصراع الخارجى ليس محصوراً بالطبع في المذهبين الكلاسي والكلامي الحديث . فكاتب مثل خرستوفر مارلو ، مثنى المسرحية الرومانية الإنجليزية ، لا يصور لنا في جميع مسرحياته ، إذا استثنينا مشهداً واحداً في الدكتور فاوست ، ومسرحيته الباريمية لإدورد الثاني ، إلا الصراع الخارجى الناشب بين الأشخاص والقرى . وتيمورلنك في المأساة الموسومة باسمه يقف في وجه قوة الحياة ؛ وباراباس في يهودى ملطا ، هو شخصية مفجعة لموقفه الذى يشبه موقف تيمورلنك . والذى يسترعى الاهتمام في كلتا المسرحيتين هو : أولاً : هذا الصراع بين شخصية مهيمنة ، وعالم من الشخصيات الأقل شأنًا ؛ وثانياً : هذا الصراع بين تلك الشخصية المسيطرة وبين قوة أكبر منها وأجل شأنًا .

وتقيض هذا الصراع الخارجى الصراع الداخلى ؛ هذا الصراع الذى يستحيل علينا أن تقيضه في أخلص صوره . فالعمق ، أو الداخلية كما سماها فوجان ، من خصائص المسرحية الحديثة بالقياس إلى المسرحية القديمة ؛ ولا يتجلى هذا العمق في أحسن صوره إلا في ميدان النضال المفجع . وبالرغم من تلك النبذة الساخرة التي وضعها العلماء الأكاديميون عن المعادلة القديمة التي فيها : (سنكا + المسرحية الأخلاقية = المسرحية الشيكمبيرية) فنحن لا نسعنا إلا أن نصدق أن الصراع القديم في الروايات الأخلاقية

مع هذه الشخصيات العامة ، من قبيل شخصية « كل حي Everyman » ، أو هومانوم جينوس Humanum Genus ، تلك الشخصيات التي تأخذ التجارب والمغريات بمخناقها ، والتي تضايقها الملائكة الأخيار ... تقول إن هذا الصراع كان ولا بد القوة الملهمة في تطور هذا النزال المشبوب في أعماق عقل البطل ، النزال الذي لم يعد بعد نزالا بين قوة وقوة ، ولا حتى بين عقل وعقل . ولكن بين عاطفة وعاطفة ، وبين فكرة وفكرة ... إنه هذا التطور الذي يتجلى في أعظم صوره في مسرحيات عصر إليزابث ، التي كانت أول روايات ظهرت فيها صورة الصراع الداخلي الذي يسير جنباً إلى جنب مع صراع خارجي ، يمزج بين أحدهما بالآخر ، مشتركين كلاهما في جوهر المأساة ، وإن كانت الأهمية الأكثر غلبة ، والأعظم شأناً ، هي للصراع الداخلي . ومن هذا ما نرى في مأساة عطيل من هذا الصراع الخارجي بين عطيل وياجو ، هذا الصراع الذي لا يسترعى منا غير أعيننا ... فإذا جاوزناه ، وجدنا ثمة عقل عطيل نفسه ... وما يضطرم في أعماقه من هذا النزال الذي جعل من المسرحية آية رائعة من آيات الفن العالمي . ونحن نجد في هاملت مثل هذا تماماً ... فتنة هذا الصراع الخارجي بين هاملت والشبح ... وبين هاملت وكلوديوس ، إلا أن جوهر المأساة الحقيقي يستكن في أعماق عقل هاملت نفسه ، كما نرى الصراع الخارجي أشد وضوحاً في مأساة الملك لير ؛ لكنه يتلاشى ثانية في ماكبث ، حيث تتركز قيمة المسرحية في هذا الصراع الذي يضطرم على أشده في أعماق عقل الملك القاتل ، وفي أعماق قلبه .

ولما كانت المسرحيات الرومسية ليست كلها من هذا النمط ، فإننا نجد أن الكثير من مسرحيات المذهب الكلامي الحديث ، وإن قامت هذه المسرحيات كما هو شأنها ، على التصور اليوناني القديم ، وإن جانبت الجمادة أيضاً بفعل الحماسة الكلاسية و للخرافة ، . تقول إننا نجد أن الكثير من

هذه المسرحيات ، مع ذلك ، قد اشترك فيه الصراع الداخلي والصراع الخارجي بصورة وإن تكن بدائية إلا أنها صورة تستلفت الأنظار . ومسرحيات الحب والشرف التي ظهرت في فترة عودة الملكية من التاريخ الإنجليزي ، إن هي إلا مثال آخر للانجلاء الذي نلاحظه في روايات راسين والفيري . ونحن ربما أضحكتنا فكرة دريدن عن المنصور Almanzor أومتزوما ؛ إلا أن هاتين الشخصيتين ، بالرغم من ذلك ، إن هما إلا صورتان مبسطتان ، مبالغ فيهما ، للصراع الداخلي ، والخلاف بينهما وبين عليل وهاملت ليس خلافاً في النوع . بل إن في وسعنا أن نقول إن الشخصية الأولى من هاتين الشخصيتين الشيكسبيريتين على الأقل تصور لنا أيضاً نزالا بين الحب والشرف ، وموضع الخلاف بينهما هو في الطريقة التي قدمت بها : أولاً : لأنهما ليستا دراستين مركبتين ، وثانياً : لأن الصراع فيهما لم يقدم تقديماً طبيعياً ، ولكن بطريقة الأحاديث الحية والخطب الحماسية ، وهذه الخطب والأحاديث التي يديرها المؤلف خيراً مما كان يديرها الأقدمون ، والتي يكسوها حلة تجعلها أكثر رجحانا تفسد أيضاً مسرحيات راسين التي هي من نوع هذه المسرحيات . وإن كان الصراع الداخلي هنا يتخذ في أحيان كثيرة صوراً جذابة تمسح القلب . وإذا نحن أمعنا النظر في مأساة أندروماك . تلك الرواية التي تعد نموذجاً لمدرسة فرنسية بأكملها في كتابة المأساة ، لرأينا صراعاً في عقل أندروماك ، ناشباً من حبها لولدها ومن وقتها لزوجها المتوفى ؛ وصراعاً في عقل هرميون ناشباً من غيرتها من أندروماك ، ومن حبها لبيروس ؛ وصراعاً في عقل بيروس ، ناشباً من حبه لآلهته وحبه لأندروماك ، ثم صراعاً في عقل أورست ناشباً من حبه لهرميون وكرهه لبيروس .

ولا مندوحة للمسرحية الكلاسيكية أو الكلاسيكية المحدثّة بحكم القيود التي يلتزمها كتابها من أن تصور هذا الصراع الداخلي تصويراً شديد التحديد

محصول المعالم . والمسرحية الرومنسية ، بحكم السهولة التي تستطيع بها تطوير الشخصيات ، تتيح فرصاً أكبر ، وبخاصة في عرض هذا اللون من ألوان الصراع المشتق من تمثيل بعض الأحداث ، وثمة تطور ظاهر أبعد مدى ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، في كل من عمق (أو داخلية) الرواية وصراعاها الداخلي ، في عدد من مسرحيات العصور الحديثة . فمسرحيات مترلك ومدرسته تشتمل على صراع داخلي وصراع خارجي إلا أن الصراع الداخلي في هذه المسرحيات ليس من طراز الصراع الداخلي في أبطال شكسبير . إن الصراع في هذه المسرحيات ليس بين الحب والشرف ولا بين فكرتين أو عاطفتين ، لكنه بين العقل الواعي والعقل الباطن ، بين العلائق الإنسانية وعلائق الروح ، ففي مسرحية بلياس وملسنده نجد الصراع الخارجى ناشباً بين بلياس وبين جولود . . . إلا أنه صراع غير ذى بال إذا وضعناه جنباً إلى جنب مع الصراع الأعظم منه غورا ، الناشب في روح بلياس ، والناشب في روح الزوج ... وإن قوة هذا الاتجاه الجديد الذي يأخذه بعض الكتاب المسرحيين في أيامنا هذه ، لتتجلى جلاء حسناً إذا نحن قارنا بين مسرحية بلياس وملسنده هذه ، وبين مسرحية تشيها في الموضوع ، لكنها مشتقة من التقليد الشيكسبيرى المباشر . . . تلك هي مسرحية باولو وفرنثسكا لكانها ستيفن فلبس . ففى هذه المأساة نجد عمقاً من أشد ألوان العمق «الإنسانى» . فالصراع في قلب باولو هو صراع مرده إلى هذا الحب الساذج ، وإلى الشرف ، أما الصراع في قلب مالاستا فردة إلى حبه لزوجته ، وإلى حبه لأخيه . والصراع عند مترلك يقتل نقلةً إلى الأمام ، والراجع أن المسرح هنا ، كما رأينا ، يوفق بين نفسه وبين حاجيات زمانه ، كما كان يفعل في أزمنة أخرى ، وأنه يبرهن على استعدادده لأن يتسع حتى يردد مطالب الجيل الأحدث عهداً ترديداً صحيحاً .

ومن أهم مصادر الضحك وأشدّها جلاء في عالم المسرح هذا التعارض بين فرد، أو بين حرقة، وبين المجتمع في مجموعه. وقد صرح برجسون في كتابه الممتع (الضحك Le Rire) أن كل ألوان الضحك اجتماعية الصيغة، وأنها، في أساسها، تثير جماعة خاصة على ما يظهر من انحراف في شخص بمفرده، أو فئة خاصة. وسواء رضينا عن هذا الرأي أو لم نرض فلا خفاء في أننا نلصق هنا وسيلة عظيمة من الوسائل التي يلجأ إليها الكتاب المسرحي، بل من أعظم الوسائل التي ينتفع بها في فنه. وقد يدخل الهجاء (بمعنى المز والتعريض) في هذا الفن على نطاق واسع، لأنه من العسير تحاشي الهجاء في الملهة، إلا أن جوهر الضحك ينحصر فيما تتضمنه الملهة من التباين والصراع، سواء ذكرنا صراحة أو ظهرا خلال الكلام... فالوالد المعجوز الذي ابتكره تيرنس؛ وشخصية طرطوف المنافق التي ابتكرها موليير؛ وشخصية پولونيوس الذي يُغنى النفس، والتي ابتكرها شيكسبير؛ وشخصية قتي العصر (العايق ؟) التي ابتكرها كونجراف في فترة عودة الملكية وشخصية الفتى الظريف (الحبشوب) التي اخترعها سِهر Cibber في القرن الثامن عشر؛ وشخصية مسز مالاپروب الشبيعة التي ابتكرها شريدان -- كل هذه شخصيات كانت تفسلط في أعناق خلائق من أفراد المجتمع العاديين. إن عالماً كل أفراد پولونيوس، لا يمكن أن يكون عالماً مضحكاً. وبالمثل عالم يكون كل أفراد مالاپروب؛ بل لن تكون هذه شخصيات مضحكة إذ تصورناها منعزلة عن بيئتها، وبجردة منها. إن الذي يبحث ضحكنا كله هو احتكاك هذه الشخصيات غير العادية، بالأنماط العادية الأخرى من البشر... ومن هنا يصير پولونيوس شخصية مسلية عندما نراه مسلطاً على هاملت وهوريشيو، وكذلك مسز مالاپروب عندما نراها في هذا التباين بينها وبين فولكلاند والآخرين؛ وكذلك شخصية قتي العصر (العايق) عندما تقارن بينها وبين شخصيات زمانها، تلك الشخصيات الرقيقة المثقفة.

وهذا الصراع بين الفرد والمجتمع هو بطبيعة الحال مما يمكن غالباً تمييزه من الصراع بين فردين ، إلا أننا نستطيع مع ذلك إدراك شيء من الفرق بينهما فنحن نلاحظ أن عنصر التضحيك في الملهاة يمكن زيادته بمعارضة مباشرة بين شخصيتين شاذتين (وبهما لحسة ١) إحداهما ضد الأخرى ، ثم بمعارضة مباشرة كذلك ، بين كلتيهما وبين المجتمع في مجموعه . فشخصيتان مثل دجبرى Dogberry وفرجس Verges شخصيتان تقف كل منهما إزاء الأخرى موقف الديوك المتقاتلة ، وإن لم تضحك منهما إلا عندما تعارضهما كليهما بمخلوقات من ذوى المواهب العادية ، وبندك Benedick وبياتريس هما أيضاً شخصيتان مسليتان كالشخصيتين السابقتين ؛ وإن يكن ذلك بأسلوب آخر ، إلا أنهما لا يكتسبان طابعهما الفكاهي ، إن جاز هذا التعبير ، إلا بحضور كلديو من جهة . وهيو من جهة أخرى .

على أن الملهاة لا تعتمد دائماً على الأمور الشاذة أو غير العادية ، وقد يبدو كأنما الجمهور ، أو الكاتب المسرحي ، لا يستحضر في ذهنه دائماً هذا الصراع بين الفرد أو مجموعة من الأفراد وبين المجتمع ، لا بطريق مباشر ولا بطريق غير مباشر . ثم إن أحد البواعث الرئيسية في الملهاة التي تقوم على المهارة الفنية ليس له علاقة مباشرة بذلك - وبالأحرى بالملهاة التي تلتصق عن الصراع بين الذكر والأنثى . والملهاة الصحيحة تتطلب ، كما قال ميردث ، حالة معينة من أحوال المجتمع يتساوى فيها الرجال والنساء ، ومن ثمة يكون الضحك ناشئاً من الصدام بين أمرجة الذكور وأمرجة الإناث ؛ ولعلنا الآن نملك مجاميع باكلها من المآسى التي تكاد تعتمد اعتماداً كلياً على الأبطال فقط ؛ ومآسى مارلو ، على هذا الوضع مأس خالصة الذكورة . ومأساة هاملت ، أقرب إلى الذكورة منها إلى الأنوثة ؛ إلا أن الملهاة تكون في الغالب على عكس المأساة ، أى يشترك فيها عنصران الذكورة والأنوثة بصورة محقة . وقد نبحث عن ملهاة واحدة من آلاف الملاهى التي بين

أبدينا ، لا تكون فيها امرأة واحدة على الأقل تضطلع بدور رئيسي فلا نجد (١). والفكاهة التي تتألق في ملهه « اليلة الثانية عشرة ، وخفة روح ملهه The Way of the World وإشرافها ؛ ولألاء مدرسة الفجة School for Scandal ، كل هذه السجايا التي تفيض بها تلك الملاهى ، إما أن يرداد مقدارها ، وإما أن تكتسب جوهر إلهامها ، من هذا الصراع الناشب بين عقليات الرجال وعقليات النساء التي تصطرع فيها. وضحك الجنسین هذا ، إذا جار أن نطلق عليه ذلك الاسم ، ليس يخفى أنه واحد من أكثر الافعال بدائية ؛ وهو ينشأ مباشرة ، كما يتضح ذلك تمام الوضوح ، من تنافر ، أو تناقض فلسفي موضوع الرواية ، أو منصوح عنه صراحة ؛ والرجل الذي تبذه المرأة في الحيلة ، وبالأحرى الذى تلعب المرأة على ذقنه ؛ كما نشاهد ذلك في ملهه فلتشر : أردت صيده فصادنى Tamer Tam'd ، والمرأة المتمردة التي يروضها زوجها ، كما تتجلى في ترويض المتمردة ، وبحث الجنس عن وليف له في الجنس الآخر . تلك الغريزة البدائية التي تمجدها في صورة مهذبة في المرأة التي تبحث عن شريكها في رواية Wild-goose Chase — أو تمجدها في الرجل الذي يبحث عن شريكه حياته كما صنع فلتشر أيضاً في ملهاته Scornful Lady كل هذه الشخصيات الفكاهية ، والمواقف المضحكة ستظل دائماً رصيذاً طيباً ترجع إليه مسارحنا في وقت الحاجة .

فكل هذه ألوان من الصراع الخارجى . نزال بين الفرد والمجتمع ، أو بين فردين ، أو بين الجنس والجنس الآخر ، ونحن لا تبين هنا أى إشارة إلى صراع داخلى مضحك . وليس من اليسير الهين تطوير هذا الصراع الخارجى كما نطوره في فرع من فروع الصراع الداخلى في المأساة ، بل لا يمكن أن

(١) صور لنا ميردن في رسالة هن : فكرة الملهاة ومنافع الروح الكوميدي ، كيف تحجب المرأة الرجل في مواقف كثيرة — مثال ذلك ملامانت Millamant في ملهه The Way of the World.

فكتشفه إذا حدث إلا نادراً . والملمة تتناول الشخصيات البسيطة أكثر مما تتناول الشخصيات المعقدة ولهذا فهي لا تملك الوسائل التي تستطيع الإيحاء بصراع بين انفعاليين (عاطفتين) في قلب رجل واحد أو امرأة واحدة . لأن التعقيد حينما دخل في الملمة ، فإنه يحمل فيها عادة أثراً من الآثار المحركة للعواطف ، أثراً من آثار الشجن . وإنا لنلح شيئاً مضحكاً عندما يجار شيوك : « يا ابقى ! أو اه يا دوقا ! » (يقصد أمواله) أو اه يا ابقى ! وهذا لعبين ، أولهما عدم التناسب بين المناديين ، وثانيهما هذا الصراع الداخلي الذي يكشفان عنه . بيد أن كلمات شيوك ليست كلها مما يضحك ، بل هي تقترب اقتراباً كبيراً من هامش الكلام المثير للشجن . وهذا هو نفسه الذي يثير الضحك في الفينة بعد الفينة في كلام بهلول (مهرج) الملك لير . وذلك لما يكشفه هذا الكلام في عقل المهرج من الصراع بين الذكاء العميق ، والنكات المشتتة . على أننا نجد هنا أيضاً أن شخصية البهلول (المهرج) ليست شخصية مضحكة بل شخصية مثيرة للرائة وبالأحرى بطانة تليق بالكرب الذي يعاينيه لير . ومن ثم فلسوف نجد أن الصراع الداخلي الذي هو من قبيل هذا الخط ، وإن يكن مغفرة جميع المآسي التي ظهرت بعد عصر اليزابث ، لا يصلح أداة للتعبير المضحك الخالص .

على أن ثمة خطأ واحداً من الصراع الداخلي الذي يميز مسرحيات أبرع الكتاب الكوميديين من غيرها ، إنه ليس صراعاً بين فكرتين ، أو بين انفعاليين (عاطفتين) ، بل هو صراع بين وهين (تخليين) بنهين إلى ما يعرف عادة باسم القدرة على التنكيت ، أو البراعة في التندر : esprit or wit ، وهي عبارة طالما تناولها الكتاب بالشرح . ولقد فسرها لوك Locke كما هو معروف ، بأنها هي هذه السجية من سجايا عقولنا التي تجمع الآراء المتشابهة بعضها إلى بعض في سرعة وفي تنوع . وقد أجاز أديسون هذا التعريف الذي وضعه لوك ، لكنه زاد عليه أن التندر

(التشكيك) لا يتناول في أكثر الأحيان التطابق بين الآراء فحسب ، بل يتناول التعارض بينها أيضاً . وأياً كان التعريف الذى نأخذ به فسنجد أن التندر معارض للفكاهة ، ولهذا السخف الذى يزعمون أنه يصدر عن الذكاء أو الوعى أو عن الصنعة أو التهذيب . إنه يصدر عن الذكاء وعن الوعى من حيث أن غالى النسكته ، وإن كانت الناس يضحكون معه ، فإنهم لن يضحكوا عليه . إنه يقول الأشياء المضحكة وهو عامد لها قاصداً إليها . ثم هو يصدر عن الصنعة من حيث أنه لا يفتش عن السموذة الطبيعية أو الهلوسة غير الشعورية ؛ ثم هو يصدر عن التهذيب من حيث أنه لا يظهر بأى حال في الشعوب البدائية ، وذلك لأنه قد تطور خلال أحقاب طويلة من المحاولات الذهنية والأحاديث المثقفة . والتندر ينشأ أصلاً من الصراع بين فكرتين ، أو بين فكرة وغاية . والـ bon mot (النسكة أو النادرة) هى التعبير عن صدام بين تخيلين منفصلين أو فكرتين لا علاقة لإحداها بالآخرى ، زارهما بتصلان ببعضهما لحظة واحدة ، والنادرة تتجلى في أوضاع صورها في شكل تورية (قافية) ؛ أما في أوجها فتبدو مجرد اختلاط أمر ما على العقل في ناحيتين مختلفتين من نواحي التصور . وهى تدل على لوزعية ذهنية قادرة على سرعة الوصل بين فكرتين متنافرتين تنافراً جوهرياً .

فهذا الصراع بين التخييلات هو الذى يبدو كأنه السمة التى تتميز بها الملهاة الحديثة . وهو يقع في ملاهى شيكسبير كنوع من أنواع الشعشة في جو الفكاهة التى كانت تسود الملهاة في ذلك العهد ؛ وهو يشغل مكاناً أساسياً في ملاهى كوينجريف وأقرانه من رجال المدرسة السلوكية ، وهو مصدر السحر في ملاهى The Way of the World ، ومدرسة النجمة ، و The Importance of being Earnest .

الشمول : أو الروح العالمى " Universality

وانترقف هنا لحظة التلخيص ما وصلنا لايه من نتائج . لقد رأينا أن الصراع عامل أساسى فى المسرحيات جميعاً ، وأن الصراع الخارجى هو أقوى ما يجذب النفوس فى جميع المسارح ؛ وأن الصراع الداخلى هو الذى يكسب المأساة أو الملهاة الجلالة والرفعة ، وأن المسرحية لن تنسم بسياء العظيمة إلا إذا جانبت حدود المهرلة من جهة وحدود الميلودراما من جهة أخرى ؛ وهى لن تظهر بمكانها العظيم فى عالم المسرح ، ولن تظهر بالنجاح فى عالم الأدب إلا عندما تجتمع فيها هاتان السمتان .

على أننا نستطيع أن نتناول مأساة أو ملهاة يهتم فيها المؤلف بالشخصية اهتماماً كبيراً . وحيث نلاحظ أن ناحية العمق فيها جليلة بصورة مقصودة أو بغيرها . ومع ذلك فقد لا تكون هذه المسرحية التى تناولناها شيئاً ذا بال فى عالم الأدب .. وبديى أن كل مسرحية يجب أن يكون لها فضلاً عما فيها من رسم للشخصيات ومن عمق ، جو عام ، أو روح عام ، بحيث يشمل تطوره القصة الملققة ، كله ، ويضفى على الشخصيات كلها صبغة فريدة ولوناً طاعياً . فهذا الروح .. أو الجو ... هو ما أطلق عليه من الآن « الشمول » ، أو الروح العالمى ، Universality .

ودعنا مرة أخرى من هذه النظريات المجردة إلى الأمثلة المجسمة . وهلم فلنأخذ مثلاً على ذلك هذه المأساة التى لا يعرف الناس كاتبها ، والتى وصلتنا

(١) المقصود بكلمة universality ألا يكون الشيء محلياً topical أو local (أى ألا يقع إلا فى مكان معين أو بلد معين) — وألا يكون موقوتاً بزمان معين أيضاً temporary بل يقع فى كل زمان وكل مكان وعند كل أمة من الأمم . وكذا ترجمها بكلمة أبدية لولا أنها (د . خ) .

من عصر إليزابيث، واسمها Arden of Feversham ؛ فبذه مسرحية حسنة التصور، جيدة الكتابة، ويسكنى للدلالة على ذلك أنها نسبت إلى شيكسبير؛ فليس حوارها فقط هو الشيء الجيد فيها، بل بناؤها أيضاً بناء فيه توازن وانسجام، وشخصياتها مرسومة بطريقة لا يحسنها إلا الآقلون من شعراء عصر إليزابيث المسرحيين. ونحن لا يسعنا أن نشكر أن المسرحية مسرحية جيدة، ومع هذا فنحن حينما نضمها جنباً إلى جنب مع هاملت أو الملك اير أو ماكبث فنحن لا نشعر فقط بأنها لا تسامى هذه المسرحيات في عظمتها، بل ندرك أنها لا تقف معها في مستوى واحد في قوة الإنتاج؛ وهنا لا يسعنا إلا أن نقرر أن هاملت ولير وماكبث مسرحيات عظيمة، أما Arden of Feversham فليست إلا مسرحية جدية. وثمة شواهد على أنها تفتقر إلى أشياء ليست فيها، إلا أنها أشياء لا علاقة لها مباشرة بالموضوع أو النص أو رسم الشخصية. فما هو إذن بالضبط ما يسبب إخفاقها؟ وبعبارة أخرى: ما هو هذا الذي تفتقر إليه هذه المسرحية مما يحمل مسرحيات شيكسبير أعظم منها؟ إن مسرحية Arden of Feversham مأساة شعبية أو عائلية... إنها ليست أكثر من أقصوصة غنائية تروى لنا قصة هذا الزوج الذي قتلته زوجته هي وعشيقتها... فهي إذن مسرحية عائلية، إلا أن المسرحيات العائلية لا ينبغي بالضرورة أن تسبق من عالم المأساة الرفيعة، فمعظم مسرحيات إيسن تبلغ مستوى رفيعاً يجعلها قريبة من روائع شيكسبير؛ وهذا هو الشأن في مأساة اليتيم لأوتواي، ومأساة امرأة قتلها الشفقة Woman Killed with Kindness لمؤلفها هيروود Heywood. وحينما تعمق أكثر من هذا نرى أن السبب الحقيقي في سقوط المسرحية ليس هو موضوعها، واسكنه طريقة تناول هذا الموضوع. فمأساة Arden of feversham تتناول حادثاً مستقلاً منفرداً عن غيره من الحوادث، ونحن

نسمى مثل هذا الحادث حادثاً خفياً ، كما نسمى أمثاله من الحوادث التي ترونها الصحافة اليومية حوادث خفية . والانفعال (أو العاطفة) التي تتضمنه هذه الصنعة قد لا يمكن تعريفه بالدقة اللازمة — إلا أنه على كل حال يعنى أن قارئ الرواية ، أو قارئ النبذة في الصحيفة اليومية لم يَنْشَئ بهذا الذي وقعت عليه عيناه ؛ وذلك لأن الحادث يذم بالسخافة والبساطة ، بل يبدو عادياً إلى جانب ما نقرأ في الصحيفة من الأشياء الأكبر والأكثر أهمية ؛ إننا لا نجد في الطريقة التي عولجت بها الرواية هذا الشمول أو الروح العالمي ، الذي أشرنا إليه في أول كلامنا هذا ، والذي نجده في هاملت ، أو في عطيل ، تلك المأساة التي تعالج موضوعاً قريب الشبه إلى حد ما ، كما عسانا نلاحظ ، بموضوع Arden of Feversham إننا نجد هذا الروح العالمي الشامل في مسرحية Venice Preserved وفي ديت دمية A Doll's House وفي Rosmersholm^(١) . فالذي يميز المسرحية العظيمة هو هذا الروح العالمي ، ولا قيمة بعد ذلك لزم تأليف المسرحية أو مكان تأليفها . أما ما يتوقف عليه هذا الروح العالمي ، أو طريقة وصول الكاتب إليه ، فنرى من المناسب تأجيل الخوض فيه إلى بحثنا الأكثر ضبطاً والذي خصصناه لطبيعة المأساة نفسها .

ولسوف يتضح لنا تمام التوضوح ، أن كون الحادث من حوادث الحياة حادثاً مرعباً لا يعنى بحال أن يكون حادثاً مفرجاً أو تراجيدياً ، ولقد لاحظ ذلك في القرن السادس عشر الكاتب جان دي لانتاي J. de la Taille عندما كتب يقول : « إن المأساة لا تعالج أمثال هذه الأشياء التي تقع عادة في الحياة اليومية ، وتقع لأسباب عادية — كأن يموت إنسان ميتة عادية ، أو كأن يموت إنسان مقتولاً بيد عدو من أعدائه ، أو كأن يشنق إنسان محكوم عليه بالإعدام

(١) لست أرى هنا إلى إمامة مقارنة ماين أو توي ومبود ، أو بين إيسن وشيكبير ، إنما أعني فقط أن أحسن مسرحياتهم هي من نوع الإنتاج الرفيع نفسه .

جواء ما جنت بهاء ، وذلك أن أمثال تلك الأحداث لا تمتثيرنا بمثل تلك السهولة ، ولن نسكب من أعياننا بسببها دمة واحدة . وعلى هذا ، فالخاتمة الوحيدة الصادقة لما نسميه مأساة هو أن تثيرنا جميعاً ، وتبتعث في فؤاد كل منا أرق الأحاسيس ، ولهذا يجب أن يكون الموضوع مثيراً للرثاء ، مؤلماً في ذاته ... موضوعاً لا يلبث أن يثير فينا انفعالاً ما (١) ،

وقد لاحظ سارسيه في القرن التاسع عشر هذه الملاحظة نفسها ، عندما فطن إلى أن الفن الرفيع شيء لا مندوحة عنه في اختيار الموضوع المجمع أو ابتكاره ، وعلى هذا ، فليس السر كل السرفيا يكون للمأساة من طابعها المضمون في أذهان النظارة إلا أن يختار لها الموضوع الذي يستطيع بروحه العالمي الشامل ، ذلك الروح الذي يكون الإيحاء به في كثير من الأحيان عن طريق الرمز والتضمين ، أن يرفع المجموعة الواحدة من الأحداث إلى منبسط فسيح المدى ، يكون بعظم انبساطه أحد العناصر الهامة التي تثير طابع الفجعية نفسه في القلوب .

وسنجد أن الملهاة الراقية تنقسم بسمه لها طابعها من هذا الروح الشامل العالمي ؛ فنحن نلصق في الملاحى العظيمة كلها ، مانلمسه في جميع المآسى العظيمة من أن الأحداث والشخصيات ليست بمنزلة عينا ، فنحن نلصق أنها جميعاً متصلة بطريقة ما بعالم الحياة المادية . وإننا لنجد في الشخصيات التي من نوع طرطوف وبوباديل ودوجيرى ، من شخصيات الملاحى الراقية ، نماذج بشرية (يمكن أن يقاس عليها أهل هذا العالم) فهم لا يمتازون بشيء خاص ، أو شيء لا يوجد في غيرهم . على أننا إذا وجدنا في ملهاة ما شخصية مثل شخصية بير Bibber التي ابتكرها دريدن في ملهاة The Wild Gallant ، فإننا نحس بأن هذه الشخصية شخصية مستقلة ، وأن بير لا تعلقه بغيره من الشخصيات صلة ، وأنه نمط وحده لجنون من نوع خاص . إن الهلوسة التي تجاوز الحد

(١) Saul le furieux فصل De l'Art de la tragédie (١٠٧٢) .

ليست مما يثير الضحك الحقيقي في الملهاة ، أما مثيرات الضحك حقاً فنجدها في أنماط الأزياء (والمودات) وأساليب السلوك ، والحرف ، وطبقات الهيئة الاجتماعية ... والروح العالمى الشامل مطلوب هنا ، كما هو مطلوب في المأساة . ويجب ألا نهمل ملاحظات أرسطو عن خصائص معينة رأى أنها تميز المسرحية ونحن بصدد النظر في هذا الروح العالمى الشامل في كل من الملهاة والمأساة . فهو يقدر في كتابه - الشعر - أن المأساة الرفيعة تحتوى على قوة مثالية معينة ، وأن ثمة عنصراً تعميمياً في جميع الملاحى الراقية . واسمع إليه يقول :

« إن الشاعر والمؤرخ لا يختلفان من حيث الكتابة بالشعر أو بالنثر . ومولفات هيرودوتس يمكن أن تنظم شعراً ، ومع ذلك فهي تظل لونا من ألوان التاريخ ، لا ينقص شيء من قيمتها أو يزيد فيها ، نظمت أو لم تنظم . أما الفرق الحقيقي فهو أن المؤرخ يروى الذى حدث ، فى حين يروى الشاعر ماقد يحدث ، ولهذا كان الشعر أعلى طبقة ، وأقرب إلى الفلسفة من التاريخ ، لأن من شأن الشعر أن يعبر عن الأشياء ذات الصبغة العالمية ، فى حين يعبر التاريخ عن الأشياء الخاصة المحدودة (١) » .

وليس يخفى ماتحمل كلمات أرسطو هذه من بينة على روح المسرحية العام العالمى ، مما أسلفنا القول فيه فى الصفحات السابقة ، وما سنتناوله بتفصيل أطول فى الصفحات التالية . ثم إن تعبير أرسطو لا يذهب بعيداً عما يعنى أنه الروح العام لقطعة من الفن : وليس يبدو أنه قصد إلى تلك الوسائل الكثيرة المتنوعة التى ضمن بها الكتاب المسرحيون والشعراء أثرهم الفلسفى » .

(١) لا بد من الرجوع إلى كتاب يوتشر Aristotle's Theory of poetry

& Fine Art للإمام بموضوع عالمية الأدب اليونانى ونهم مهائى أقوال أرسطو بالضغط .

البازن للثقافة

الروح العالمى الشامل

الفصل الأول

في المأساة

لا بد لنا ونحن نقتل من تلك النظرة العامة السريعة في الخصائص الرئيسية للأنماط الرفيعة من المسرحية ، إلى التحليل الأكثر تفصيلاً للمأساة والملمة خاصة ... تقول إنه لا بد لنا ، وإن وقعتنا في شيء من التكرار ، من أن نستقصي بعض موضوعات البحث التي لم نملك من قبل إلا أن نخطفها خطفاً ؛ وذلك لكي نرى النظر في طرائق الكتاب المسرحيين وأساليبهم المختلفة . وبما أن مسألة الروح العالمي الشامل ، كما أسلفنا ، واحد من الموضوعات ذات الأهمية البالغة في دراسة المأساة ، فإنه سيكون أساس هذا التحليل .

أهمية البطل :

لقد رأينا من قبل أن الروح العالمي الشامل عنصر ضروري ضرورة قصوى في كل مأساة عظيمة ... والمعضلة التي أمامنا الآن هي : كيف ، وبأية الطرق الخاصة ، استطاع الكتاب المسرحيون في العصور القديمة ، وفي عصر اليزابث ، وفي العصور الحديثة ، أن يحققوا هذا العنصر الهام في مسرحياتهم ؟ ترى : هل حققوه من وجهته الخارجية ؟ وهل هو شيء فطري في تصورهم للشخصية ؟ أو هو شيء لا بد أن يبلغ كماله من الداخل ومن الخارج على حد سواء .

وليس يتسع المقام هنا إلا لعدد قليل من الاعتبارات والآراء : ولا بأس من أن نبداً بحثنا باقتباس كلمات قليلة لأرسطو . فهو يقرر أن « بطل المأساة يجب أن يكون شخصاً ذا شهرة كبيرة ورفاهية زاهرة ،

والشهرة الكبيرة والرفاهية الزاهرة عبارتان لا ترادفان بالضبط الملكية ، لكنهما قريبتان منها تلك القرابة التي تجعل أرسطو مستولا عن كل الأقوال التي قالها الكلاسيون المحدثون الأقرب منا عهداً ، والتي تتعلق بالطبيعة الجلية الشأن لبطل المأساة . وحينما نجد أن أحداً من نقاد المذهب الكلاسي الحديث لا يتناول هذا الموضوع الهام بالذكر ، ففي وسعنا أن نسلم بأن السبب في ذلك ، هو أن ما قبل فيه قد بلغ من الكثرة حداً جعله من البديهات ، حتى لم يعد يتسع القول فيه لقاتل . لقد كانت المأساة العائلية أشبه بالمستحيلات عند الإغريق ، أما عند الأوغسطين فقد كانت من المحرمات .

على أن السنن الكلاسي ليس وحده هو الذي كان يقضى بأن يكون بطل المأساة ملكاً أو شخصية لامعة . فقد رأينا أن أهل المصور الوسطى كانوا يفترضون صمناً بأن جميع المآسي لا تتناول إلا أشخاص الملوكة والأمراء ، وهو افتراض لعله تسرب إليهم من تلك النفث الغامضة التي وصلتهم عن أرسطو وأتباعه ... وهذا راهب شوسر يقول :

إن المأساة هي رواية قصة معينة
بما تحمله إلينا أنباء الكتب القديمة
من أخبار الذين كانوا يوماً ما مظفرين
قراهم يسقطون من قمة مجدهم إلى
وهدة التماسه، وتكون غائتهم الشقاء^(١)

والحكايات التي يرويها شوسر لا تكاد تحدث إلا عن طغاة هذه الحياة الدنيا ، إذا استثنينا عدداً قليلاً من الشخصيات الخرافية وشخصيات الكتاب

(١) مما يجب أن نذكره هنا أن المأساة بمفهومها عندنا لم يكن لها وجود في عالم المصور الوسطى ، إلا في شكلها في روايات الانماز النامضة Mysteries . . . والمأساة التي يمتنها شوسر هنا هي مجرد القصة المفجعة بمنأى الذي ذكر الراهب في هذه المقطوعة . . . كما كان يسمى بلفظة كوميديا قصيدة من نظم طائي غيب (المؤلف) .

المقدس . ولسوف تتناول بالتفصيل تلك الصورة التي علفت بالأذهان عن
 المأساة على أنها السقوط من قمة التوفيق إلى حضيض البؤس والشقاء ..
 أما الآن فسنتصر على هذا الرأي الذي يُرويه في نطل المأساة هذا الرأي
 المأثور عن القدامى الكلاسيين ، وعن أهل العصور الوسطى على السواء .
 ونحن حينما نستعرض هذا الرأي في ضوء الروح العالمي الشامل ، فتبين أننا
 هنا إزاء طريقة من أشد الطرق فجاجة ، وإن كانت من أكثرها انتشاراً
 في الوقت نفسه ، في ضمان شيء من الجو العام الذي يذهب إلى أبعد من مجرد
 الأشخاص الذين يوافرننا من فوق المسرح ، إن وجود شخص ذي أهمية
 بوصفه بطلاً يُشعر المتفرج بأن ثمة أشياء وراء هذه الشخصية أكثر
 مما يبدى لنا ظاهرها . وفي العصور التي كانت الملكية لها منزلة أعلى مما لها
 اليوم (وعلى الأقل عند غالبية الأمم الغربية) لم يكن الناس يرون في البطل
 الملك مجرد فرد من الناس يتلوى في مخالب الشقاء واليأس ، بل كانوا يرون
 فيه رمزاً لمصير مملكة بأسرها ؛ وقد فقدت هذه الطريقة من طرق ضمان
 الروح العالمي شيئاً من قوتها التي كانت لها في أول الأمر . ولما لم يعد الملوك
 أصحاب الحول والطول جميعاً في بلادهم ، تلاشت بالضرورة تلك الفكرة
 التي كانت مذهب إلى أن مصائر الرعية ترتبط بمصير ملكها ؛ إلا أن هذه
 الطريقة كانت في العصور اليونانية الكلاسيية ، وفي عالم العصور الوسطى طريقة
 صحيحة كل الصحة في الوصول إلى هذه الغاية ؛ على أنها كانت قد أخذت تفقد
 الكثير من قوتها وقيمتها في عصر إليزابيث بالفعل . ويمكن أن يعتبر ظهور ما ساقى
 A Woman Killed With Kindness و Arden of Feversham
 في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر محاولات يديها
 ثائرون بطريقة لا شعورية لخلق نير الاصطلاحات القديمة ، وللتعبير عن شيء
 أكثر ملامة لروح الجيل الجديد . وأمثال تلك الروايات أولى أن تسلك
 مع غيرها من المقومات الثورية ، كمنشأة الرقابة البرلمانية التدريجية ،

وكظهور الطبقات الوسطى الذى تصوره مسرحية تاجر لندن London Merchant ، لمؤلفها Lillo ، تلك المسرحية التى لم تكن تقل فى روحها الثورى عما كان يتسم به اليعاقبة . وظهور الطبقات يجب أن ينظر إليه من زاوية المجتمع الإنجليزى السريع التغير ، وذلك فى منتصف القرن الثامن عشر .

على أن ظروف عالمنا الحديث ربما تكون سائرة إلى الوراء ، إلى أمثال تلك الظروف التى أسفرت عن المسرحية الملكية القديمة . ولقد كانت فكرة الديمقراطية منذ القرن السابع عشر فكرة من الأفكار الدائمة بين الناس باستمرار ، وكان سلطان الشعب شيئاً له صولته منذ ذلك التاريخ كذلك . ومن أعجب العجب ما نلاحظه فى السنين القلائل الأخيرة من ميل هذا السلطان الشعبى فى كثير من البلاد الأوربية إلى الانحناء أمام إرادة هذا الملك غير المتوج الذى يفرض سيطرته بالجهر بتأييد إرادة حزب - ولعلها تكون إرادة حزب أوجده هو نفسه . وحيث كان قيام طاغية من الطغاة أمراً قد يكون مستحيلاً فى أوروبا الغربية قبل عشرين سنة خلت ، فإننا نراه الآن من الحقائق الثابتة ، ولعل سلطان لينين ، أو موسوليني لا يختلف عن سلطان أى حاكم قديم إلا اختلافاً نظرياً فقط . وبعبارة أخرى لقد أصبح بيننا الآن حكام ترتبط حياتهم ارتباطاً وثيقاً بمصائر شعوبهم ، حتى لعل فكرة البطل الملك ، أو البطل الحاكم ، تعد مستغربة بيننا اليوم كما كان شأنها فى الجيل السابق ^(١) . ولقد كانت المسرحية فى سنة ١٩١١ تبدو كأنها تفسر وفقاً لتعاليم الديمقراطية العسكرية ، حيث كان الفرد شيئاً ثانوياً بجانب الطبقة أو الفكرة أو تابعا لها ؛ وفى سنة ١٩٣١ بدت فى الأفق إمارات تنذر بأننا ربما نقتسكس فنظير عندنا من جديد المسرحية الجديدة التى تعنى بخاصة بتلك

(١) الطبعة التى ترجم عنها هذا الكتاب من طبعة ١٩١٧ (أى قبل الحرب العالمية الثانية بعامين) .

الشخصيات القليلة غير العادية التي من نوع شخصيات الطفلة ، وقد يكون اهتمامنا بمسرحيات التراجيم هو مجرد مظهر من مظاهر انشغال بالنا بهذه الشخصيات الطاغية ، غير العادية . وأياً كان السبب فنحن ندس أن ظروف العالم الحديث تجعل هذه البدعة الموهلة في القدم ، التي قصد بها ضمان وجود روح عام عالمي في مشروع المسرحية شيئاً أكثر استقامة على الفهم ، ومن ثمة يكون أكثر استعلاء للالتقاء .

وحيث لا يدخل عنصر الملك أو الطاغية لسبب مامن الأسباب في موضوع المسرحية فينبغي أن تذكر أننا إذا غرضنا الطرف عن أمثال هذه الموضوعات ذات الأهمية التي لها اعتبارها ، فيجب بناء على هذا إدخال شيء يمكن أن يحمل محل هذا الأفعال الذي يشيره سقوط ملك أو أمير . ولنتعظ دائماً بما لمسنا من أسباب سقوط مأساة Arden of Feversham لقد دهبط موضوع هذه الرواية : من وجهة نظر القرن السابع عشر المسرحية (بما فقد من عامل الإثارة هذا) ثم لم يعرضنا المؤلف عن هذا العامل شيئاً ما ليحل محله . وهنا ، كما سوف يتضح لنا ، إحدى الصعوبات الكثيرة التي يعانيها مؤلفو المسرحيات الشعبية .

استغرام العناصر الخارقة للطبيعة :

ولا يذهبن بنا الظن ، بطبيعة الحال ، إلى أن استخدام البطل ذى الدم الملكي كان الوسيلة الوحيدة التي لجأ إليها الكتاب المسرحيون القدامى لضمان وجود الروح العام العالمي في مسرحياتهم . بل إن ثمة وسائل كثيرة لا تخفى على أحد في المسرحيات اليونانية والإنجليزية على السواء ، وإن تكن وسائل لم يذكرها لنا أرسطو . والراجح أن أهم هذه الوسائل هي الإظهار المباشر لقوة من القوى فوق البشرية . قوة تصلح في الحال

لأن تكون وسيلة لها من القدرة ما تستطيع به خلق جو أفسح مدى من الجو الذي تستطيع خلقه هذه الحوادث الفردية المجردة التي تجري فوق المسرح ؛ ولها من القدرة كذلك ما تستطيع به إشاعة شيء من الشعور بالرعب ، هو ، كما سيجيء ، أحد الأصول الجوهرية في المأساة . وإذا نحن أمعنا النظر في ثلاثية إسكيلوس المشهورة (الأورسقية) والتي تتكون من أجامنون ، وخوفروا Choeparoe (حاملات الخمر المقدسة) وبوميليدز Eumenides (ربات العذاب) ، لتبين لنا أن جانباً على الأقل من روح هذه الحلقات الثلاث يأتي من ناحية الشعور بهذا العنصر غير الطبيعي ، الذي لا نراه ممثلاً أمامنا على المسرح لحسب ، بل الذي تتمثله بأدهائنا أيضاً ... إن ربات العذاب تدخل المسرح أمامنا بأشخاصها ، وكذلك شبح كليتمسترا ينهض ويخطب الجمهور ، ثم أقوى وأبعد من هذا أثرا ، عنصر القضاء والقدر الذي يكون ظاهرة مبهمة فسيحة المدى للسريرية كلها ... أسرة بتمامها كتبت المقادير على جبين كل فرد من أفرادها مصيره إلى التهلكة ، وفي إثر كل سليل من أبنائها نسمع إلى وقع أقدام الأرزاء والبأساء والجريمة ... لا يستطيع أحد منهم مهرباً ... واللعنة جاثمة في مكان القوة والسيطرة التي تمارسها هذه الفئة الغريبة من الحاكمين . وهكذا نرى أن قصة حقيرة كهذه القصة من قصص الدم والانتقام ، قد انتقلت في الحال ، وهذه الوسيلة ، إلى آفاق أسمى ، واكتسبت من فورها أهمية خاصة سادرة من موضوعها نفسه .

ولا جرم أن ثمة وسائل كثيرة متشعبة لاستخدام هذا العنصر من عناصر ما وراء الطبيعة في المأساة ، وهذه الوسائل تبدأ من تلك الطريقة البدائية التي تظهر لنا طيف إنسان متوفى فوق المسرح ، ثم تتنوع حتى تقتصر على مجرد الإيحاء بجو لا يمكن تفسيره أو تحديده معاملة ... جو لا يستطيع أحد أن يقطع فيه بشيء قطعاً باتاً ... الجو الذي يُقذف فيه تلك

التلميحات الغامضة ... ثغافات الفكر والشعور الهائمة في عالم لا يمكن أن يتبينها النظارة فيه على حقيقتها . وأيسر هذه الطرق كلها هو استخدام أحد الأرباب في المسرحية ، إلا أن هذه الطريقة كما هو واضح تمام الوضوح ، لم تكن أمراً مستطاعاً إلا في مسرحيات اليونان ، وفي الروايات الدينية البدائية في أوربا ، في العصور الوسطى . ولقد كان ظهور طيف سماوى في مسرحيات عصر إليزابيث ، أو في المسرحيات الحديثة ، أمراً يكاد ويكون مستحيلاً على الدوام . والسبب في سقوط رواية فلنشر ، « انتقام كيوييد » يرجع كله إلى إظهار إله الحب في صورة آدمية وهو يتعقب من حوله من الأدميين بالتعذيب . إنه لا يكاد يظهر حتى يكون في محضره شيء فج حال من التلاؤم مع من حوله . لقد تلاشت من أذهاننا تلك الديانة التي كان يمكن أن تجعل تدخله في تدرج الموضوع شيئاً محتملاً ، كما تلاشت من أذهاننا تلك المذاجة الطريفة التي كان يتصف بها أهل العصور الوسطى ، والتي كانت تجعل ظهور كيوييد على المسرح شيئاً مقبولا . وقد نجد في مسرحية مثل : الشهيدة العذراء The Virgin Martyr لكانيهيا ذكر وماسنجر Dekker & Massinger ، اللذين استخدمتا فيها الملائكة ؛ أو في رواية السكوتس كاتلين المسترييتس الذي استعمل فيها الأرواح المنتكرة ... قد نجد في أمثال هاتين الروائيتين أن هذه العوامل المساوية قد استعملت استعمالاً أرشقي ، إلا أنه مما لا شك فيه أن استخدام هذه القوى المساوية الرحيمة ، أو القوى الشيطانية الرجيمة في المسرحية العصرية يبدو في معظم الأحوال شيئاً شاذاً ، لا يتفق وأذواق الجيل الجديد ومعتقداته^(١) وعلى العكس من هذا . فقد ساد استعمال الأشباح

(١) هنا بالرغم مما قلناه من المحاولات التي بذلها كتاب أمثال : سير جيمس بارى ، أو مسترييتس ، أو مستر سين ، أو كاسي Sean O'Casey (لروايته Silver Tassie) تلك المحاولات التي يبدو أنهم يقومون بها بقصد خلق جو ملائم لإدخال هذه القوى من قوى ما وراء الطبيعة .

في المسرح الإنجليزي في عهد إليزابيث ، كما ساد في المسرح اليوناني من قبل ؛ وكان المتفرجون يتقبلونها بإحساس المندشم الذي يفرفاه اندهالا . ولقد كانت هذه الأشباح صريحة من الوجهة المسرحية في تلك الأيام ، بل إنا لنجد بيننا اليوم ، وفي هذا القرن العشرين ، من لا يزال يؤمن بأنها حق ، وبأن لها قوة وسلطانا . وقد رأينا أن هذه الأشباح ظهرت أول ما ظهرت في مسرحيات إسكيلوس ثم قبسها عنه يوربيدس ، ولا سيما حين تدرج بها إلى عالم الأرواح والرموز بل زاد فاستخدمها كأدوات للانتقام . وقد تحمس لها سنكا ، وقلها عنه كيد والمسرحيون في عصر إليزابيث بوجه عام ؛ ومن نعمة كان شبح والد هاملت هو الخلف المباشر الذي فيه من وشائج النسب ما لا يخفى على أحد لصبح كليتمنسترا في حلقة اليوميندز (ربات العذاب) من حلقات الأورستية .

ويمكننا أن نلاحظ من النظرة الأولى أن القوة المسرحية للشبح ، مثلها في ذلك مثل قوة البطل الملك ، تتوقف إلى حد كبير على إيمان النظارة . فإذا وضعنا شبحا في مسرحية جديدة ليسكون جزءاً متمماً لها فإننا نكون قد وضعنا فيها أثارة من المنعرجية ، أو من الكفر القتال ، ليقضى فوراً على الحالة النفسية الخاصة التي نعلم أن ابتعاثها فيها هو الغرض الذي تهدف إليه المأساة وقد حقق شيكسبير ذلك على ما يظهر ، والراجح أنه حققه دون قصد منه . وطريقة تحقيقه إياه من الأهمية القصوى بحيث ينبغي أن تقف لحظة لتأمل في وسيلته الخاصة التي هالج بها هذه النقطة . لقد كانت الأشباح اليونانية في معظم أحوالها أطباقاً عادية بما وراء الطبيعة ، وإن كانت متصلة بحياة شخصيات الرواية وأعمالها ، إلا أنها كانت منفصلة عنها انفصالاً أساسياً . أما عند شيكسبير فقد كانت هذه القوى الخارقة متصلة دائماً بأفسكار وآراء شخصية حية واحدة على الأقل من شخصيات المسرحية المنفجعة . ولا بأس من أن نضرب لهذا مثلاً هاملت . ففي هذه المأساة

فلاحظ أن المؤلف يبدى لنا هاملت الأمير ، وقد أخذت الشكوك تفتابه حول مقتل أبيه ، ولما يرشح أبيه على الإطلاق ... ونحن نسمعه يقول في نهاية المشهد الثاني من الفصل الأول : « إنى لاشك فى أن تكون ثمة لعبة من أعمال الغدر القذرة ! » . ثم هو يصيح عندما يسمع الحقيقة من شفى أبيه غير الماديتين (فى المشهد الخامس من الفصل الأول) : يا لروحى التى كانت تتلبأ بما فى صفحة الغيب ! ، وشبح شيكسبير فى هاملت هو من أكثر أشباحه كلها الحاجة ... ومع هذا فما أروع الطريقة التى قدمه بها شيكسبير إلينا ، وما أبرع ما تجنب شيكسبير الوقوع فى الصعوبات التى يقع فيها غيره من المؤلفين المسرحيين باستعمالهم ، هذا الاستعمال التمسنى ، القوى الخارقة للطبيعة ، فى جيل فطر على الشك وإدمان التأمل ، وتتجلى براعة شيكسبير إذا قارنا بين شبح هاملت وشبح أندريا فى رواية المأساة الإسبانية ، تلك المأساة التى لم يمد فيها مؤلفها أى تمهيد لظهور الشبح الذى يدفع به فوق المسرح دفعا فى أول الرواية ، بطريقة لجئة كل الفجاجة ؛ حتى إنها لا تدل ، أو لا تخيب رجاء أولئك الذين لا يؤمنون بتلك المعتقدات فقط ، كما يقول جونسون ، بل الذين يؤمنون كل الإيمان بمجىء تلك الأشباح من عالم آخر غير هذا العالم .

وفى وسعنا أن نلاحظ ، أكثر من هذا ، أن شيكسبير لا يوحى إلينا بمثل تلك الطريقة فحسب ، بما يضمه فى فم البطل من كلام ، وبما يربط به بين شخصية هاملت وبين الشبح نفسه ، بل بطرق أخرى من شأنها أن تخفف المظهر الفج للقوى الخارقة فالشبح فى هاملت لا يراه كل الموجودين فى المكان الواحد . فبرناردو ومارسيلوس يريانه رأى العين ، إلا أن والدته هاملت لا ترى إلا أنه ... هراء ... مجرد هلوسة Hallucination فى ذهن ولدها ... إنه يتكلم ... لكنه لا يتكلم إلى أحد غير هاملت ...

لأنه يبدو لنا في صورة مادية ، إلا أن ثمة دائماً هذه الإشارة الخائفة التي تنبهنا بعد كل الذى رأيناه منه ، أنه مرتبط بخصيصة هاملت . وهكذا نرى أن موهبة شيكسبير الخالدة في التحايل تعمل عملها هنا ، وأن إلهاماته هي إلهامات العبقريّة .

وليس من بين أشباح شيكسبير في مأساه العظيمة الأخرى كلها شبح يتجسد تجسداً مادياً كشبح هذا الأمير الدنمركي ؛ أما روح بانكوف في ماكبث ، فهي أكثر روحانية ... لأنها تبرز إلى المسرح ، ولكن ما كبث فقط هو الذى يراها ؛ ثم إنها ، إن لم تكن بأجمعها ، فعلى الأقل جانب منها ، من خلق عقليّة ماكبث ... أو أننا بعبارة أخرى لا يمكننا أن نحكم إن كان شيكسبير قد قصد حقيقة أو لم يقصد أن تكون خلقاً مستقلاً قائماً بذاته . ولذا لينعمرنا هذا الإحساس الذى غامرنا ونحن نشهد شبح والد هاملت حينما نشهد ساحرات رواية ماكبث ؛ أعنى الإحساس بوجود قرابة بين تلك القوى الخارقة وبين اتصالات البطل ، وذلك من ارتباط الساحرات ارتباطاً جزئياً فقط بالقوى الخارجة عن هذا العالم المادى . فأفكار هذه الساحرات وكلامهن تنضبط وزناً وأفكار ماكبث ، وتفسيم معها . فنحن نسمعن يتصايحن في المشهد الأول من المأساة : « العدل غدر ، والغدر عدل ، ثم نسمع ماكبث يقول في أول مرة يدخل فيها المسرح : « إني لم أر قط مثل هذا اليوم الممتلئ غدراً وعدلاً ، فهل قوله هذا لإصدى يدركه السامع عن طريق الرمز ؟

ويسأله بانكوف بعد النبوءات الثلاث ، وهو يكشف لنا بتعجبه حالة ماكبث النفسية ، التى لم تكن إلا استجابة لأحلامه التى يلجج بها لعائنه :

سيدى الصالح : لماذا تشرع في عمل أشياء ، ثم يظهر عليك الخوف من المضى فيها ، وهى لا تدل إلا على العدالة الحقّة .

إن الأمير « ذاهل أيضاً » ... ذاهل بسبب هذم الأفكار التى

يضطرب بها فؤاده ... أفكار الملك ... والقتل ! والخطاب الذى يرسله
إلى زوجته ينبئ بما لا مجال فيه للشك عن أن الزوجين الآثمين قد درسا
الموضوع قبل أن تبدوا له الساحرات فى المرح بأيام طويلة ، ومن ثمة ،
فؤلاء الساحرات مخلوقات مادية من جهة ، ومخلوقات مما وراء الطبيعة
من جهة أخرى ... ثم هن من جهة ثالثة الأمانى المجسمة التى تغازل
ماكبت نفسه ، وهنا يكمن الإحساس الذى يصلنا بقوة الكون
السرمدى ، الكون المبهم ، بما فيه من قوى لا يمكن أن تصل إليها
حواسنا ، وبالرغم هذا الإحساس القائم فنحن لن نزال يساورنا
الشك فيه . على أن براعة شيكسبير وحسن احتياله تبطل حجتنا فيما نسب
إليه من رأى ... سواء كان هذا الرأى السباق ناشئاً عن إيمان
أو عن كفران .

الشعور بالفضاء والقدر :

على أن الأشباح المسرحية ، حتى ولو كان الذى يتناولها رجل فى عبقرية
شيكسبير ، ستظل على الدوام طريقة لفة إلى حد ما فى التعريف بالقوى
الحارقة مما وراء الطبيعة . والراجع أن الشعور العام بسلطان المقادير الذى
تصوره عدة مآس قديمة أو محدثة هو أقوى أثراً وأكثر ارتقاء من هذه
الأشباح ، فنحن نشعر فى مأساة مثل أوديب تيرانوس أن ثمة شيئاً لا ينفك
يحبط ما يبذله الإنسان من جهد ، فالقدر يبدو فوق المسرح أشبه بممثل
رابع ، يقوم بتمثيل دور رئيسى ، فهو يفتش ، ويخادع ، ويختنق ، ويرقب
بإتسامته المزعجة تصرفات الملك الشقى الكثيرة الخطأ .

وشيكسبير هو الآخر يقدم لنا هذا الشعور بالقدر فى المأساة ، ولكن
بصورة أخرى معدلة . ومأساته الوحيدة التى نشعر فيها بالقدر شعوراً
عميقاً هي روميو وجوليت ، وهذه المأساة تختلف عن مآسى شيكسبير

العظيمة من عدة وجوه .

وهناك تقطعتان لا بأس من إيرادهما هنا . أولاهما ، أن شيكسبير يصور لنا في هذه المسرحية وفي مسرحياته الأخرى كلا من التصيب أو البخت أو الحظ ، ثم القدر . وهو يعنى بالبخت أن ثمة شعوراً بسلطان عالم خارجى يسيطر على أعمالنا ، وإن كان يشير إلى هذا الشعور إشارات غامضة مذبذبة . ثم هو يعنى بالقدر أن ثمة افراضاً مباشراً بأن ثمة عاملاً خارجاً للطبيعة . يحس الناس به أو لا يحسون به ، يوجهنا ويُشكّل أفعالنا . والفكرة الثانية عن القدر ظاهرة في روميو وجوليت كما رأينا ، فالحيدين سيئا الطالع من أول أمرهما ... فهى ذى جوليت يجهتها التذير فى متاعها بما ينتظرها من سوء البخت ، وكلبات روميو عن الأمل فى أول الفصل الخامس كلمات مضطربة ومُشكّكة كأنما كان قد سمعها كائن سماوى ذو نظرة شذراء ، فراح يعبث بلمبته البائسة التى على الأرض . ونفس من شيكسبير فى مآسيه الأخرى . أنه كان يفضل دائماً أن يضمّنها شيئاً من البخت (أو الصدفة) بحسب . فالصدفة هى التى ساقّت هاملت إلى اعتلاء ظهر مركب القرصان ، والصدفة هى التى ساقّت دنكان إلى ماكبت ؛ والصدفة هى التى جاءت ببيانكا حينما كان عطيل يسرق السمع . أما القدر ، والقدر المباشر فلم يجرى من روايات شيكسبير إلا فى هذه الرواية الوحيدة التى هى من بواكيره المسرحية ^(١) .

والنقطة الثانية هى أن شيكسبير ، وبخاصة فيما جرى عليه من طريقته فى الإيجاز ، ومن موقفه البارع من المسائل التى تحمل فى طياتها الشك . كان

(١) لابد من الرجوع إلى مقال الدكتور سمات من الأساس : دراسات « (الحمية الإنجليزية ، المجلد الثامن) » إذا أردنا منهداً من المعلومات عن البخت والمصادفة فى مسرحيات شيكسبير .

يكثُر من المبالغة في تجسيم القدر المكتوب ، إذا عارضنا هذا القدر بالمصادفة في مآسيه ، وذلك بإدخال شيء من الحديث بين شخصياته عن الموضوعات الخارقة للطبيعة ، وعن تأثير الأجرام السماوية على أعمال الإنسان . على أن هذا الحديث عن أثر النجوم وعلاقته بمصيرنا هو حديث لإجمالى ، بمعنى أنه لا يعطيك تأكيدات ثابتة . وها هو ذا آدمند في «الملك لير» يقول مستهزئاً : «إنها لغرارة ظريفة منا ، نحن المتحذلقين من أبناء هذه الدنيا ، أن نقسب إلى الشمس والقمر والنجوم ما يصيبنا من غن ، وذلك عندما يسوء بختنا ، وما بختنا في معظم الأحوال إلا نتيجة ما نتخيم به أنفسنا من سوء تصرفاتنا .» وفي الرواية نفسها يقول «كنت» الذى لم يعلم بما قاله آدمند :

إنها هى النجوم

النجوم التى فوقنا ، هى التى تسيطر على أحوالنا .
ونجد شخصيات فى روايات أخرى تردد صدى كلمات آدمند ، كذا الذى يقوله ياجو «إتتا نحن أنفسنا الذين نصنع ما نحن عليه من أننا كذا وكذا وكيت وكيت» ، فى حين نجد شخصيات أخرى تردد ، بصور مختلفة ، ما يعتقد كنت . ولقد لاحظ الأستاذ برادلى Bradley بالفعل «أن شيكسبير يضع جميع كلماته التى لا تؤمن بالقدر المحتوم على ألسنة شخصياته الشريرة ، وعلى لسان آدمند وياجو بخاصة . وإن يكن عكس هذا لا يكاد يكون ملحوظاً^(١)» . والحق أن هذه الكلمات تجرى على ألسنة الشخصيات الشريرة ، إلا أن هذه الشخصيات الشريرة هى شخصيات لودعية ذات عقلية متألقة . بينما نلاحظ أن كل ما نسمع من كلمات تدل على الإيمان بالقدر ، وعلى تأثير النجوم فى البشر يجرى كله على ألسنة الأخيار الشرفاء ، الذين هم بالرغم من ذلك ، أغبياء ، مغلقو الذهن عادة ، مثل كنت . وهنا نلاحظ

(١) المقصود بعكس هذا أن تجرى الكلمات التى فيها إيمان بالقدر على ألسنة الشخصيات الخيرة

أن شيكسبير يقف من هؤلاء وهؤلاء موقفاً محايداً ، فهو لا يؤيد ولا يعارض ، وهو يفتنح بمفهوم الناس في القدر ، لكنه لا يتدخل مطلقاً بطريقة مباشرة في أعمال الناس ، من حيث هي أعمال تجري بتعريف من الآلهة ، أو بتعمده المجاهرة بما يدل على إيمانه في تأثير القوى الخارقة للطبيعة . بل إن استخدامه للصدفة نفسها هو استخدام عرضي . وإذا استثنينا « روميرو وجولييت » فالصدفة عند شيكسبير لا تؤثر بحال في الموضوع الرئيسى للمسرحية ، التأثير الذى يؤدى إلى الكارثة . ولا جدال فى أن عودة هاملت هاملت إلى داتمركة هى من أعمال الصدفة ، إلا أن هذه المقاتل التى غطت وجه المسرح فى ختام المأساة لم تكن من أعمال الصدفة بحال ، بل كانت النتيجة المباشرة لتردد الملك وضعفها ، ولخدااع الملك ، ولضعف ليرئس ، وفقدان هاملت لكل ما يجعله يهتم بالحياة أو يحفل بها .

عنصر السخرية فى المأساة :

وثمة ، فضلاً عن هذه الوسائل التى يدخل بها الكاتب المسرحى جواً من الشعور بقوى ما وراء الطبيعة أعلى وأقوى من الموضوع المسرحى الذى نشهد تمثله فوق المسرح ، وسائل أخرى كثيرة ، لعلها أقل من أن نحس بها . كما نحس بالوسائل الأولى ، وأقل من أن تتضح لنا فى الحال ، إلا أنها مع ذلك لا تقل عنها تأثيراً . فمن هذه الوسائل أن يستعمل الكاتب المسرحى ، فى سهولة ويسر ، السخرية المفجعة التى تدل دلالة صريحة ، أو تشير إشارة غامضة ، كيفما كان أمرها ، إلى وجود قوة خارقة عن مدى ما يصل إليه إدراك الإنسان . لقد كانت هذه السخرية المفجعة عند اليونانيين . فى واقع الأمر ، السدادة التى ينسج عليها آلهتهم كلاماً ، أو وعداً ، يرسلونه على لسان شخصية من شخصيات المسرحية . ولم يكن شيكسبير يلجأ إلى هذه الأداة إلا نادراً ، لمباستلزمه من اقتراض وجود

قوة واعية في هذا الكون تملك توجيه المقادير - وهو الافتراض الذى لم يكن شيكسبير مستعداً لأن يسلم به . أما السخرية المسرحية التى تنبع من ظروف المسرح فشئ شائع فى رواياته ، إلا أن تكون السخرية موعلة فى عمقها ، أو فى روحها الوثنى ، فيندر أن نجد منها شيئاً فى هذه الروايات . على أننا نجده يستخدم على الدوام تلك المؤثرات الصغيرة الخارقة للطبيعة وذلك بطريق السرد فى كل الأحوال تقريباً . مثال ذلك ما نسمعه عن تمتات الموتى فى شوارع رومة عقب مقتل قيصر ؛ وما يقصه علينا من جنون الخيل فى ماكبث هنا بسلطان القوى الخارقة ما هو إلا أن الشعور إلا شئ جزئى غير شامل :

لقد كان الليل ليلاً طاعياً شديداً المراس ؛ فحينما رقدنا

كانت المداخن تنهار فوقنا ؛ وكما يقولون ،

كانت أصوات البكاء تملأ الهواء كأنها صرخات موت غريبة ،

تنذر بظهور أشرار مرعبة ، لحريق يهلك الحرث والنسل ،

وأحداث مبللة ، أسفّر عنها زمان الأحزان ، واليوم المستكن

يملاً بنعيمه الليل الطويل العمر : إن بعضهم يقول ، إن الأرض

قد نُمِحت ، وأنها ترتجف بالفعل (١) ...

وهكذا يورد شيكسبير حديث تلك القوى ، إلا أننا لا نستطيع أن نجزم

بأن لينوكس Lennox غير مخطئ ؛ فهذه الأحداث الخارقة للطبيعة

مقولات مروية ، وليست حقائق مجزوماً بها ؛ ويمكننا أن نلاحظ من هذه

القطعة أن الحوادث الغريبة ليست وحدها التى لا تظهر لنا فوق المسرح ،

بل تلك الحوادث الأشد غرابة كأصوات البكاء التى تملأ الهواء ، وارتجاف

الأرض ، فهى مسبوبة بعبارة كما يقولون ، الملطّخة ، التى يقدم بها لهذا الكلام

لينوكس نفسه ؛ وكل الذى يجزم بأنه قد شاهده هو سقوط المداخن ،

ونعيب اليوم . ومن هذا القليل تقريباً حديث كاسكا عن نُذُرِ الشؤم التي ظهرت للناس قبل مقتل قيصر ^(١) . فهو يؤكد لنا أنه رأى بعينه «عاصفة تساقط منها النيران ، وبدأت يده تشتعل ، وأسداً يتمنس بين الناس مكشراً عن أنيابه ، لكنه يقول إنه لم ير «هؤلاء الذين كانوا» يروحون ويغدون ، «في الشوارع ، وقد امتدت حولهم السنة النيران ، وإن كانت طائفة فقط من الفساء اللاتي استولى عليهن الرعب قد رأتهن رأى العين !

الإيهام الذي يستدر العاطفة :

إن هذه المقتطفات الأخيرة من يوليوس قيصر ومن ما كتب توضيح أيضاً طريقة أخرى أقل شأناً من الطرق التي ذكرناها لإحداث تأثير بوجود شيء خارق للطبيعة ، طريقة كان شيكسبير يكثر من استعمالها على نطاق واسع . فقد كان يستخدم في مآسيه وفي ملاحيه على السواء نوعاً مما لا بأس من تسميته «الإيهام الذي يستدر العاطفة ، أو إن أردت نوعاً من الرمزية الطبيعية ، وهو ما يتجلى في صررة خفيفة في قول بورشيا في الفصل الأخير من «تاجر البندقية» : «لقد أوشك الصبح أن ينبلع ، ويتجلى أكثر من ذلك في قول بَدرو في الفصل الأخير من «لهواة جسيمة بلا طعن» .

: Much Ado about Nothing

عموا صبا حاياها السادة ؛ أطفئوا مشاعلكم .
فقد انطلقت الذئاب لتقتنص ؛ ثم انظروا ! هذا هو النهار البديع ،
يرقش الشرق الوستل بنقاط رمادية
بين يدي عجلات فوبوس ^(٢) ومن حولها ،

ثم هو واضح في ظلمة القصر الذي قتل فيه دنكان وفي كدثرته ،
وفي مشاهد العاصفة في مأساة الملك لير ، حيث يبدو أن المبرد المنهال

(١) يوليوس قيصر الفصل الأول ، المشهد الثالث .

(٢) أڤولو رب الشمس ،

كاليساط، والريح العاصف، كائنات تعطف على الملك الطاعن في السن؛ فالعاصفة في الخارج رمز، بصورة ما، لعاصفة الجنون الناشئة في مخه هو. وهذه الرمزية الطبيعية قد استعملها بالطبع شعراء مسرحيون آخرون. قديماً وحديثاً، ولكن ليس بالمقدار الذي استعمله شيكسبير في مسرحياته، وأعظم مثال لذلك في المسرح اليوناني هو ما نراه في ظاهرة مأساة سرفوكليس «فيلوكيتيس»، التي تكاد تكون مأساة رومسية.

العقدة الثانية :

إن ظهور البطل الملك . واستخدام القوى الخارقة للطبيعة في إحدى صورها العديدة، كما رأينا، وسيلتان من أكثر الوسائل شيوعاً لضمان وجود شعور بالروح العالمي العام الذي كان الكتاب المسرحيون في اليونان وفي عصر إليزابيث يستخدمونه . ويمكننا الآن أن نترك هذا كله انتناول وسيلة رومسية شاعت بمقدار ما بين المحدثين ، وإن أنكرها القدماء بسبب ما كان يلتزمه مسرحهم من قيود . أما هذه الوسيلة فهي العقدة الثانية ^(١) فلكي يعارض الكتاب المسرحيون في عهد إليزابيث، وشيكسبير بخاصة ، الشعور بالفردية ، والشعور بالروح المفجعة الانفصالية التي يرفع منها ظهور شخصية بارزة تقوم بدور البطولة في المسرحيات العظيمة جميعاً ، نراهم قد أكثروا من جعل العقدة الثانية نسخة طبق الأصل ، أو شرحاً لمشروع المسرحية الأصلي ؛ ومن ثمة كانت ظروف لير وقدّرته غير فردية ولا انفصالية ،

(١) العقدة ترجمة لـ Plot ترجمة لا بأس بها — وفي المعاجم عقدة الزواج : إحكامه ، وإبرامه والفصود بها في المسرحية إطار الموادث في الرواية وحجبتها ، وطلقات عليها المشروع theme ؛ وبعض المسرحيات عقدة أصلية — أي إطار — أصل لحوادث ، وعقدة ثانوية subplot أو أكثر — أي موضوع ثانوي أو أكثر — إلى جانب الموضوع الأصلي (د)

فهو قد طرده ابتداءً اللتان اعترفتا بحبهما له ، ولم يمن به إلا ابنته التي طردها عنه بمحاقتة . ومثل لير في هذا مثل جلوستر الذي يخدعه ابنه لإدموند ويخونه بالرغم من حب أبيه له ، بينما ابنه لإدجار ، الذي شرده هذا الوالد وألقى به الأذى ، يصحبه في بأسائه ، ويخفف عنه من أشجانه . فهذا التطابق الشديد الوضوح والذي لا يخفى أن شيكسبير يستخدمه لغرض مقصود ، يجعلنا نشعر بأن سوء مآلقيه لير من معاملة ابنتيه ليس شيئاً اختص به هذا الملك ، وبالأحرى ، ليس شيئاً انفصالياً أو فردياً لأننا نرى منه صورة طبق الأصل حينما رجعنا البصر في موقف جلوستر . ونحن حينما نرى ذلك فإننا مسروقون - في غير وعى - إلى الاعتقاد بأن سوء معاملة الأبناء للأباء قد يكون أمراً ذا مغزى أوسع مدى وأعظم كثيراً مما كنا نظن . وهذا هو ما نلاحظه في ماكبث أيضاً ... فبانكو تلح عليه المغريات التي تشبه تلك التي أدت بالملك إلى حياة القتل والجريمة .. واسمع إليه وهو يقول في أول الفصل الثالث : « صه لا تردى ، تدرك أن أفكاره الخبيثة متغلغلة في فكرة الفوز بالعرش ... ومعنى هذا أن ماكبث ليس وحده الذي كان يشتهي التاج ويطمع فيه ، وموقفه ليس غير مرتبط بمواقف الآخرين (لأنه ليس انفصالياً ولا فردياً) . ولعلنا نرى كذلك ظاهرة شبيهة بهذا في عطيل ، وفي هاملت ، وفي كلتا هاتين الروايتين تعمل العقدة الثانوية بالتباين ، أكثر مما تعمل بالتطابق . فأساتد عطيل يقوم على ما ألقى في روع البطل من خيانة زوجته لهودود الزواج ، وموضوع هذه الخيانة يتكرر في العلاقة بين ياجو وأميليا^(١) . أما في هاملت فلموضوع هو انتقام ابن من قاتل أبيه . وهذا يتكرر بصورة مختلفة فيما شهدنا من أفعال ليرنس عندما سمع بمقتل أبيه .

ووجه التباين ، مهما يكن أمره يتأكد في عطيل . فكما نرى ياجو مناقضاً لعطيل ، وكما نرى سوكية أميليا مناقضة لبراءة دزدومونه ، نلاحظ

(١) وربما يتكرر أيضاً في العلاقة بين كاسيو وبيانكا .

بالمثل أن هاملت تقيض ليرتس الهانج المصمم الذي لا يفتنى . كما نلاحظ التناقض بين پولونيوس الزنار الضعيف ، والمملك القوى المقتل ، النموذج المجسم ، للأمير الدنمركى .

ونعود فنقول إن التصريح الفعلى لا لزوم له فى المأساة ، وقد لفتنا شيكسبير إلى ذلك . وإن الإيجاء ، ومجرد الإشارة ، وإيراد الحقائق فى معرض الكلام كأنها تقاهات خالصة ، كل هذا يحظى على الفور ، وفى كثير من الأحيان بأهمية عظيمة الشأن داخل المسرح ، بل أهمية طاغية لا يبلغ شأوها شئ آخر .

الرمزية فى البطل :

إن استخدام العقدة الثانوية المتصلة بموضوع الرواية الأصلية ليس من الأشياء كثيرة الاستعمال فى مسرحياتنا الحديثة . ولقد حدث رد فعل معين لبعض المسرحيات الرومنسية فى عهدها الأول ، وهى تلك المسرحيات التى كانت تبدو أحياناً وكأنها لا شكل لها ؛ وقد كان من شأن رد الفعل هذا ، بالإضافة إلى الحاجيات الحديثة لمسرح القرن العشرين ، أن يهبط بكل من المأساة والملمهة إلى منزلة تقرب من النسب الكلاسية ، ولهذا ، فلا تكاد طريقة من تلك الطرق التى أسلفنا القول عنها فصلح للاستعمال أصلاً حراً طبيعياً فى الوقت الحاضر . على أن ثمة طرقاً أخرى يستطيع الكتاب المحدثون أن يسلكوها ؛ ولعل أهم هذه الطرق هى طريقة تأكيد شخصية البطل بالربط بينها وبين المثل الأعلى ، أو بينها وبين العقيدة ، أو بينها وبين الطبقة ، تأكيداً ليس من الضرورى أن يتم التعبير عنه بالإمراف فى استعمال الكلام الطويل . وقد كان استخدام هذه الطريقة يجرى فى نطاق ضيق عند اليونانيين ، فى حين لم يكن يستخدمها شيكسبير قط ؛ أما الكتاب المسرحيون فى القرنين التاسع عشر والعشرين فقد لجأوا إليها فى أوسع فطاق . وإذا نحن رجعنا إلى مأساة

Arden of feversham من جديد فسنجد أن أردن لا يصور شيئاً على الإطلاق خارج نفسه ؛ مع أنه لو كان رمزاً لنقط من الناس ، أو لو أنه كان يتطوى في ذاته على صورة لمثل أعلى ؛ أو لو أنه تجاوز إلى ما وراء مجرد الوجود الفردى ... لو أنه كان شيئاً من ذلك ، إذن لكانت المسرحية التي هو بطلها قينة بأن ترتفع إلى مستوى عظيمة مسرحيات شيكسبير إلى حد كبير ؛ وحتى لو أنها كانت مفتقرة إلى جميع الوسائل الأخرى التي يحدث بواسطتها الشعور بالروح العالمى العام ، إما بوجود عنصر الملوكية ، وإما بالإيجاء بوجود عنصر قنوى ما وراء الطبيعة ، أو عنصر الموضوع الثانوى ، لأمكن أن يكون لها مظهر جديد ، ولأمكن أن تسترعى انتباهنا ، وتثيرنا كما لم تستطع الآن أن تفعل .

ولقد يبين لنا الأستاذ فوجان ، الذى تتبع على هذا النمط الخطة التى وضعها هيجل Hegel أن سوفوكلس قد استخدم هذه الوسيلة فى مأساته أنتيجوني^(١) . فمكريون فى هذه المسرحية هو ممثل العدالة التى تقوم على القوانين الأرضية . أما أنتيجوني فتمثل العدالة التى تسمو على القانون كما نعرفه ، وهى بذلك تلمس فينا أعماق الفرائز التى تنطوى عليها طبائعتنا العليا . ومسرحية هيود The English Traveller : Heywood ترفنا هى أيضاً ، وبطريقة من الطرق ، فوق حدود الفردية ، وذلك أن جيرالددين الصغير هو أكثر من أن يكون شخصية انفعالية ؛ لأنه يمثل طبقة من أولئك السادة الأمناء ، ذوى النفوس الكبيرة ، الذين يحدون إلى أوطانهم بعد

(١) هذا وإن لم يربط فوجان بين هذه الوسيلة وبين مبان الروح العالمى العام . وإن شاء الاطلاع على نقد آراء هيجل بصدد هذه المسرحية أت يرجع إلى كتاب المأساة Tragedy للدكتور سمارت .

سنتين من الضرب في الآفاق ، وهم غير « إنجليز ولا هليان ولا بالشياطين
البشريين ، *Inglesi italianati, diavoli inearnati* .

بل يعودون أقوى مما كانوا نبالةً في أيامهم الخوالى ، وقد ذهبت
الدمائة والتهذيب مما كان في خلاصهم من تقائص . وهذا هو الذى يجعل
مسرحية هيود شيئاً آخر غير مسرحية أردن أوف فقرشام التى لا نعرف لها
مؤلفاً . إنه هذا الإحساس الذى تنطوى عليه ... لإحساس هذا الشيء الذى
هو أسمى من الصفاد والتفاهة وأسمى من الشيء الموقت .. الشيء الذى له قيمته
العريقة ، ذات الروح العالمى . ومسرحيات لبسن زاخرة بتأكيد الشخصية
هذا ، وايس الدكتور ستوكان ، فى مسرحية عدو الشعب ، مجرد رجل طادى ؛
إنه ينطوى فى أعماقه على مثل أعلى للحياة الإنسانية ، وهو يمثل فى الوقت
نفسه لطبقة ولعقيدة ، وكونه يمثلها حقيقة على هذا النحو ينتقل بموضوع
الرواية إلى آفاق أفسح من حدود هذه المدينة النرويجية الصغيرة ، ويعطى
المسرحية جاذبية عالمية ؛ وتجلّى فى مأساة فاوست لجيته مثل هذه الظاهرة ،
لأن فاوست هو ، بصورة من الصور ، التعبير الحى للمثل عصر بأكله ،
ولمعتقداته الروحية .

والراجع أن هذا سيكون أحد المصادر الرئيسية للكتاب المسرحيين
فى المستقبل . فمصرنا عصر من عصور المثل العريضة ، عصر العقائد التى
تجذب الأفراد حتى لتستوعبهم استيعاباً ، عصر الطبقات الكبيرة ، حتى طغاة
هذا العصر تبرز شخصياتهم بشيء من هذا . لقد كانت أهم اعتراضات ما زبني
على شيكسبير أنه لم تكن له نظرة محددة فى الحياة ، ولا ميل سياسى أو عقيدة
مهيمنة على نفسه ، وأن شخصيات مسرحياته ، كانت لهذا السبب ، تنقصها هذه
الاشياء . ومن ذلك قوله :

«المستقبل غير ناطق فى صفحاته . الحاسة من أجل المبادئ الكبرى مجهولة»

“L'avvenire é muto nelle sue pagine, l'entusiasmo
pei grandi principi é ignorato”.

إلا أن عذر شيكسبير في ذلك هو أن عصر إليزابيث كان صورة من هذا . لقد اشتد ميل الناس اشتداداً كبيراً في السنوات الأخيرة إلى العقائد التي لا شأن لها بالدين . ولقد كان ذلك الميل شيئاً ملحوظاً في حرب سنة ١٦٤٢ الأهلية ، كما كان ملحوظاً في التمرد الذي حدث سنة ١٦٨٨ ؛ بيد أنه لم يبلغ ذروته إلا بعد أن خلقت الثورة الفرنسية عالماً جديداً على أقطاف العالم القديم . ولقد كان اتجاه الأدب . منذ سنة ١٨٨٩ ، شأنه في ذلك شأن الحياة ، نحو التعبير عما يخامر أقدسه الشعوب من الأخذ بالأساليب الاشتراكية ، ونحو تجميع الشخصيات وفقاً لمقاييس أكثر شمولا ، وإن تكن هذه المقاييس الأكثر شمولاً ربما أمكن أن يعبر عنها تعبيراً رمزياً بواسطة شخصية واحدة ذات ذكاء قد وبصيرة نافذة ؛ وفي بعض الأحيان كان الأدب يتجه نحو الإنكار التام للشخصية ، وفي أحيان أخرى نحو تحقيق الشخصية عن طريق التسكرتيل والجماعية ، كما يتجلى ذلك في التفكير القوضوي الذي صورته لنا في عالم الأدب الكاتب وليم موريس W. Morris . إن الراجح أن تميل مسرحية المستقبل التي تميز عن هذه الاتجاهات نحو عرض القوى والطبقات والعقائد الأعظم شأناً ، وذلك للأسباب التي قدمناها ؛ وسيكون عرضها لها إما بصورة معنوية ، وإما بصورة رمزية ، تلبسها في ظهور شخصية مجسمة ممثلة للكرة أو للطبقة ، أو العقيدة .

إن أمثال هذه الروايات التي من قبيل مسرحيتي جولنورثي : الكفاح Justice والعدالة Strife ليست مجرد روايات مشا كل اجتماعية . بل إنها مأس تلتقي فيها قوى الحياة الحالية وطبقاتها ومعتقداتها ثم يسطرع بعضها مع بعض . فالشخصيات التي تتصارع في مسرحية الكفاح ليست أفراداً ، كما كان يمكن أن تكون في عصر إليزابيث ؛ إنها شخصيات صورية ... رموز لعناصر أضخم من أن تظهر في حدود المسرح العادي ؛

لأننا حينما وجهنا النظر في جوانب الفنون الحديثة نستطيع أن نشهد شغفاً
بالمثل الأعلى ... شغفاً بتجسيم القوى المعنوية أو الجماعية في صورة ملبوسة .
وهذا الشغف يصل إلى منتهاه في مسرحية عالمية مثل مسرحية الكاتب
هاردى التى أسماها : الحكام بالوراثة Dynasts ويحق لنا أيضاً أن نتوقع
رؤية انساع أفق المسرح فى المستقبل ، وتعديله بما يتفق وتحقيق هذا
الشغف فى صورة أكل .

الرمزية الخارجية :

ويلحق بهذا التمييز لشخصية بطل إحدى المسرحيات الخاصة بطبقة
أو بقيدة الاستعمال الآخر لما يمكن أن نسميه الرمزية الخارجية ، تلك
الوسيلة التى استعملها الكتاب المسرحيون فى جميع العصور ، وإن كنا
نرجح أن استعمالها لم يبلغ شأوه إلا فى زمننا هذا ، وثمة شاهد لا نظيره
على ذلك فى البطة البرية التى يرد ذكرها فى مسرحية لإيسن التى تحمل ذلك
الاسم . والحيل فى مسرحية روزمارشولم Rosmersholm هى مثل من
هذا القبيل ، ومسرحية سنج Sygne المسماة Riders to the Sea لها جو مشابه . ونحن قلنا فى جميع هذه المسرحيات محاولة من الكتاب
للدشك بهدف من الأهداف خارج شخصيات المسرحية أنفسهم ، ومعالجتهم
لهذا الهدف بوصفه قوة ، أو رمزاً لقوة تعمل من الخارج على موضوع
الرواية ؛ أو أنهم يعالجونه بوصفه كناية عن مجال أوسع مدى للوضوع ،
مجال يصل الشخصيات المسرحية بالعالم دون قيد ؛ وهذه الرمزية الخارجية
تخدم الغرض المضاعف الذى نخرج فيه فى جو واحد بين الشخصيات
المتنوعة فى المسرحية بحيث تربطهم بمحمور النظارة ، وبالعالم الخارج
عن نطاق هذا الجمهور ، وبين إيجاد شيء من الإيحاء بقوى أخرى زيادة
عن الأحداث التى تجري فوق المسرح . والمياه المصطنعة التى يشير

إليها في كثير من الأحيان المستر ماسفيلد في مسرحية «مأساة نان» (Tragedy of Nan) تمطينا، إلى حد ما، صورة من ذلك. والحاتم والبئر في رمزية ميتزلنك: بلياس وملسندة، هما شيتان رمزيان، مستقران ... شيتان لا يتغيران كما تتغير شخصيات الرواية. والظاهرة الخلفية^(١) لمسرحية السكاتب برزبزفسكى^(٢) المسماة الجليد Snow لها هذه القوة نفسها، فالمدى الشاسع المغطى بالثلج في هذه المسرحية، والذي يرى بسهولة من خلال نوافذ تلك الحجرة الدفينة هذا الدفء المحبب، يهيء جوا عاما للمأساة. وليس الثلج وحده رمزاً لعقل برونسكا، بل هو رمز أيضاً لشيء خارج برونسكا نفسها، رمز لشيء أعظم، وسرمدى. وثمة شيء له مثل ذلك التأثير في مشهد لعبة الورق في مسرحية هيود: امرأة قتلها الشفقة A Woman Killed with Kindness حيث يبدو أن توزيع الورق، وتقدم اللعب، يفسحان انفسهما غريباً مع كل من حوادث المسرحية وعواطف شخصياتها. وتظهر هذه الرمزية الخارجية أحياناً في صورة شخص، وفي هذه الحالة تربط نفسها باستعمال القوى الخارقة للطبيعة. فالمرية في تلك الرواية التي ذكرناها أخيراً للسكاتب برزبزفسكى هي شخصية رمزية شبه مرتبطة بعالم آخر. والمجنون العجوز في مأساة نان له مثل قوة تلك المرية. والداشرات في مأساة ماكبت نهيء لهذه الرواية وحدة النغم والروح العام العالمى؛ وهى الوحدة التي يهيئها الشبح لمأساة هاملت.

الورائة :

على أن إدخال مثل هذا الشخص الرمزي يستبعد عادة في المأساة الحديثة

Background (١)

Przybylszewski (٢)

لأسباب ستوضح لنا حالا . لقد انتهى الشعور القديم بالقدر ، والإيمان بقوة غارقة للطبيعة لم يعد يلائم الفكر الحديث ؛ وقد حل العلم وتفسير الحقائق بالوسائل الطبيعية محل الخرافات والإيمان بمؤثر مباشر فوق طبيعة البشر . ولا يتجلى هذا التبدل في وجهات النظر كما يتجلى في اختفاء الموضوع اليوناني القديم الذي يقول بأن أسرة ما قد حكمت عليها المقادير بالهلاك ؛ والاستعاضة عن ذلك باستعمال الوراثة ... إن الوراثة هي القدر في حياتنا التي نعيشها اليوم ؛ والشخص المولد ، ورجل العلم في هذا العصر ، يريان فيها من الرعب وإلقاء الذعر في القلوب ما كانت ربات المقادير الثلاث تلقيه في قلب الرجل اليوناني القديم . وأشهر الأمثلة التي استخدمت فيها الوراثة هو ما نراه في مسرحية الأشباح للكاتب إيسن ، إلا أن هناك أمثلة أخرى كثيرة في المسرحيات الحديثة استخدم الكتاب فيها عنصر الوراثة بما لا يكاد يقل قوة عما استخدمها فيه إيسن . والروح المفعج الحقيق في مأساة الأشباح ليس مصدره ما يقاسيه أفراد الرواية بحسب من ألم وبأساء ، بل مما يؤكد الكاتب في أذهان القراء وجمهور النظارة من أن ما يشاهدون إن هو إلا لعنة لا يقتصر خطرها على حياة الفرد بحسب ، ولا تقوى بموته وأن للوراثة سلطانها على الجميع . ولا يمكن بالطبع معالجة موضوع الوراثة في أقصى صورته ، في كثير من الأحوال ، دون أن يصبح موضوعها مملا ورتيبيا ؛ بيد أننا نستطيع أن نهذه بطرق شتى بحيث يبدو في شكل مستور ، وإن لم يكن أقل تأثيراً في النفوس بالضرورة . والروايتان المذكورتان آنفاً ، وهي مأساة نان ، والجليد ، توحيان لنا بشيء من هذا التهذيب ، بطريقة ما ، وإن لم يذكر ذلك بالفعل . فمأساة نان ناشئة من الوراثة ... من اللعنة التي لم يكتبها الله ، بل حكم بها المجتمع على فتاة بريئة . ومؤلف مأساة الجليد يملأنا إلى الوراثة باستمرار ، وهو يذكر لنا أن أخته ، برونكا قد وضعت حداً لحياتها بطريقة مفعجة ، وليس هذا بحسب ،

بل هي قد أقدمت على ذلك بالطريقة نفسها التي فعلتها بطلّة المأساة : ونحن لا نلبث لهذا السبب أن ندرك العلاقة بين الفتاتين . وهكذا نقرر ، في عقلنا الباطن العلاقة بين الشخصيات الواقعة على المسرح وبين القوى البعيدة عنه ، حق قدرها .

وثمة بالطبع طرق أخرى للحصول على هذا الشعور بالروح العام العالمي ؛ فالطرق التي نقل بها الكتاب المسرحيون ، القدامى وفي عصر إليزابيث والمحدثون ، مسرحياتهم خارج حدود ميادين الحياة الحقيقية ، أو الحياة الغريبة طرق كثيرة لا يتناولها الحصر . وبعض هذه الطرق يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمصدر الروح المفجع نفسه ، مثل طابع ذلك البوار الذي لاحظته الأستاذ برادلي في جميع مآسئ شيكسبير وطابع البوار هذا يسبغ القوة والسمو على الطابع المفجع كله بتصويره سعة هذا الكون .

وعلى هذا فقد ساقنا تمحيصنا لذلك الوجه من أوجه المأساة نحو تحقيق إحدى الحقائق التي يمكن التعبير عنها ، جريباً مع العادة ، كما يلي : إذا افترقت المأساة إلى ما يُشعر بالروح العالمي الشامل ، وإذا لم تصور لنا إلا مجرد الأشياء الموقوتة بزمان مخصوص أو التي لا تحدث إلا في مكان بعينه ، الأشياء المحصورة في الزمان والمكان ، فإنها بذلك تصبح شيئاً تافهاً لا غير ، ولن يدور في محسبان أن تسمو فوق مستوى الميلودراما . إن المنصر الأصيل في المأساة الرفيعة هو روحها العالمي الشامل ، فإذا لم نثر على هذا المنصر فيها فلسوف تسقط المأساة مهما كانت حسنة الكتابة . ومهما كان موضوعها كاملاً ، ومهما كانت شخصياتها مرسومة رسماً أنيقاً بارعاً ولسوف توضع في صف مأساة آردن أوف قهرشام ، أكثر مما تذكر مع هاملت وعطيل .

الفصل الثاني

روح المأساة

الرافقة والرعب :

إن هذا الشمول ... أو الروح العام العالمى ... يفسر شيئاً واحداً عن المأساة ، إنه يريدنا أن جزءاً على الأقل من العاطفة التى نكسبها من قراءة مسرحية عظيمة ينشأ عما يحدث بالفعل من أننا مسوقون إلى الاتصال بسلسلة من الحوادث تتصل هى الأخرى اتصالاً رانماً بارعا بالعالم الخارج عنها . على أن هذا ليس إلا جزءاً لحسب من العاطفة التى تقرأ علينا . وموضوع هذه المواعظ (أو الاتعمالات) التى تثيرها المأساة هو ما يمكننا الآن أن نتناوله فى تفصيل أوسع .

لقد قرر أرسطو أن هدف المأساة هو إثارة الرافقة والرعب (١) ، وموضوع المأساة هو دائماً موضوع الشقاء . إنه يعرض بكثرة للنعاسة ، والعذاب بنوعيه ، الجسائى والذئبى ، والجريمة . وتصور أهل المصور الوسطى للمأساة على أنها سقوط من الحياة الناجحة المردهرة ، إلى حضيض الشقاء ، ينطوى على هذه الحقيقة العامة : ألا وهى أن جميع مآسى الأمم كلها تنطوى دائماً على عنصر الألم والشقاء . وثمة مسألتان ربما تواجهنا بهذه المناسبة ؛ أولاهما هى : هل « الرافقة والرعب » هما حقيقة العاطفتان اللتان ينبغي للكاتب المسرحى أن يحرص على توليدهما فى مأساته ؟ أما الثانية فهى :

(١) لارجوع إلى أقوال أرسطو عن المواعظ التى تثيرها المأساة اقرأ كتاب بولشر (1859) Aristotle's theory & Fine Art ص ٢٤٠ وما بعدها — ومن ص ١٢٢ إلى ١٢٤

إذا كانت المأساة تعالج التعاسة على هذا النحو فأى لذة نَجْنِها منها ؟
 وواضح أن الإجابة على السؤال الثانى من هذين السؤالين يتوقف على الإجابة التى سنجيب بها على السؤال الأول ، ولهذا فلا بأس من أن ننظر أولاً فيما قرره أرسطو من أمر الرأفة والرعب ، — إننا لا نستطيع أن نتأكد بالضبط ماذا يعنى أرسطو بهاتين الكلمتين : لكننا إذا أخذناهما بمعنوهما اللغزى العادى لتروى بشئنا ملياً فيما إذا كانتا تعبران بالضبط عن المواقف المفجعة الخاصة . إن عما لاشك فيه أن الرعب كثيراً ما يثيره المسرحية العظيمة ، ولو أن الرعب ليس هو العاطفة الرئيسية فى نفوس النظارة . ولكن الوضع يختلف بالنسبة إلى الرأفة ، فقد يحق لنا أن يساورنا الشك فى أى قدر عظيم من هذه الرأفة تنطوى عليه أية مأساة راقية . والمأساة ، فضلاً عن ذلك ، ليست موضوعاً لسكّاب الدموع . فالشجن يقف فى مستوى أدنى مرتبة فى فن المسرحية عن المأساة ، شأنه فى هذا شأن رقة المواقف التى هى أدنى مرتبة من الروح الإنسانى الخير الأصيل . والشجن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالرأفة ، ولم نر عادة بين كبار الكتاب المسرحيين من انهمك فى واحد من هذين بوصفه المحرك الرئيسى لعنصر المفجعة فى المأساة . إن ربح إسكيلوس ربح عبوس طانية ، والشخصيات التى يقدمها شخصيات فوق مستوانا . من حيث أذهاننا وأخلاقيها ، بسبب ترفعها وجاهاها . ونحن قد لا نستشعر الرأفة لمن نسمع أنهم أرفع منا مقاماً وأعز جاهاً . إننا نستطيع أن نرأف بحال إنسان أو حيوان ، إلا أننا لا نستطيع أن نرأف لحال إله . إن أحداً لا يظالبنا بأن نذرف دموعنا على برومثيروس أو أورست ، وذلك بالضبط لأنهما أعظم منا بسبب هذا السؤدد الذى يغمر حياتهما . ونحن لا نرأف لحال عطيل إلى درجة الشعور بالرأفة ، لأن عطيل قوة فوق مستوى إدراكنا ... وهو قد يكون رجلاً لجأ — على فطرته — إلا أنه كائن قوى ، وذو هيئة .

ونحن لا نبيكي عندما تموت كورديليا ، بسبب ما في طبيعتها من صلابة تمنع عبرتنا من أن نفلسكب .

ونحن ، لهذا ، إذا تناولنا كلا من أصحاب المآسى العظام على حدة ...
كلا من إسكيلوس أو شيكسبير أو ألفييري أو إيسن ، ودرسنا بعض
مسرحياتهم لصدمتنا هذه الصلابة وذلك العزم الذى لا يتنى ، والذى يتجلى
فى شخصياتهم وفى مسرحياتهم . إن ثمة دائماً شيئاً عبوساً وذاهية يتغشى أرفع
آيات فن المأساة .

ونحن نبط بالفعل إلى بعض المشاهد المثيرة للأشجان فى شيكسبير ، وإنه
ليصعب علينا أشد الصعوبة أن نقرر هل كان هذا ناشئاً عن ذلك الروح
الذى كان موجوداً فى أوائل القرن السابع عشر ، والذى كان سبباً فى نشأة
الملاهى المفجعة الرومنسية التى كتبها بومونت وفلتشر حوالى سنة ١٦٠٨ -
أو إذا ما كان شيكسبير قد أحس بالحاجة إلى الشجن (أو رقة الشعور) لأمرين:
كنوع من التخلص من التوتر المتناهى فى الشدة ، كنوع من التباين بين رقة
الشعور (الشجن) وبين عبوس المأساة وصرامتها الخالصة فبعد تلك التعاسة
وهذا الروح الذى لقيه لير فى تجواله فى المرج الذى اكتسبته العاصفة ،
وبعد ما انتزعت عينا جلوستر Coram populo ، نجد أنفسنا فجأة أمام
ذلك المشهد الذى كان لا بد فيه من الشعور الرقيق الشاجن ، مشهد الملك
الطاعن فى السن وهو يستيقظ ليجد أن ابنته (كورديليا) حانية عليه ! لقد
يبدو أن هذه هى الفقرة الوحيدة تقريباً ، فى مأساة الملك لير التى حاول فيها
شيكسبير عامداً إثارة الرأفة ومشاعر الحنان فىنا . لقد كان كل شيء فى المأساة
جامداً كالصخر الأصم ، فهذا المشهد الوحيد كان بمثابة التفريج للأثر الضخم
الذى تركته فىنا الفصول السابقة ، وكان مهلة من الراحة منحنا إياها قبل أن
نمضى فى سبيلنا إلى الختام الذى هو أشد هولاً حتى من تلك الفصول السابقة .
إن هذه الفقرة بالرغم من كونها فقرة رائدة صاغتها عبقرية فنية صناع ،

ووضعتها في موضعها الفذ الذي ليس لها غيره ، إذا تناولناها على حدة ومنفصلة عن الرواية كلها ، لرأيناها في مستوى أقل مرتبة من حيث التعبير المفجع ، من سائر المسرحية ؛ وهذه الظاهرة نفسها يمكن أن نلقاها في مسرحيات شيكسبير الأخرى . فذدمونه ، هذه الشخصية الضعيفة التي لا تثير فينا أى شعور بالاهتمام بها ، يجعلها شيكسبير غرضاً لمشاعر الحنان فينا . وفي هاملت ، نلاحظ أن مشهد جنون أوفيليا هو مشهد قصدة شيكسبير لإثارة مشاعر الشجن فينا . وكل من أثنان دوزدمونه ، وأثنان أوفيليا هي بمثابة التنفيس عما لقيناه من توتر الأعصاب في الروايتين اللتين تبدوان فيهما .

فإذا بحثنا على هذا النحو في العلاقات بين التعبير المفجع الخالص وبين الشجن المثير للعواطف أمكننا أن ندرك جيدا السبب في وجود هذه الهوة التي تفصل بين المسرحيات الجديدة التي ظهرت بين عامى ١٦٣٠ و ١٦٤٠ وبين مسرحيات شيكسبير (المتوفى سنة ١٦١٦) ؛ وأن ندرك أيضاً السبب في أن المسرحيات الحديثة . كـ مسرحية « الزوجة الثانية لمسترت تانكراى » مثلا (The Second Mrs Tanqueray) تهبط دون المستوى الأعلى لفن المأساة . إن بعض هذه المسرحيات جيد البناء بصورة رائعة ، والعصنة الفنية فيها صنعة بارعة ؛ إلا أن عوامل الجاذبية فيها موجهة نحو الجوانب الأكثر رقة ونعومة من طبائعنا . إن الإنسان ليتولاه العجب إذ يتساءل عما إذا لم يكن النقاد الكلاسيون والكلاسيون المحدثون ينظرون في الواقع نظرة التقديس الحق إلى هذه الحقيقة الخاصة بالمأساة حينما كانوا يجاهدون بكل ما أوتوا من قوة ضد البدعة الرومسية والمذهب الرومسي . وبالرغم من أن الكلاسيين المحدثين لم يتناولوا هذه النقطة تناولاً يذكر ، وبالرغم من أنهم لبسوا المسئلة بإشارتهم إلى « القدماء » ، وبذكرهم نظرية المخاكة ، فهم ربما شعروا بأن القواعد التي اخترعوها كان يمكن أن تحفظ للمأساة هذه الصلابة وذلك الجلال الجامد الذي لم يكن يقوى على تقيضه تفويضاً

سريعاً إلا الأفكار الرومنسية . والكتاب الرومنسيون المحدثون يتلفون مسرحياتهم بإهمالهم توخى هذه الصلابة في نسيجها . فسرديات فورد مسرحيات جيدة إلا أنها ليست من المأساة الراقية ، ومسرحية كولردج « تأنيب الضمير Remorse » تخفق في إثارة مشاعرنا ، بالرغم من أركانها المظلمة التي تضيئها شعلة متوهجة واحدة ، وبالرغم من سجونها التي تنز منها الرطوبة الممتعنة . والظاهر أن معظم الكتاب المسرحيين في جيلنا الحديث عاجزون عن خالق المأساة الحقيقية لما يفتقرون إليه من ذلك الجلال الذي لا بد منه في الطبع والهدف . ومن الممتع في هذا الصدد أن نلاحظ أن الكتابين المحدثين الذين كادا يفلحان في تحقيق تلك الصبغة الأصيلة للمأساة الراقية هما أوجين أونيل Eugene O'Neill ، وسين أو كاسي Sean O'Casey وكلاهما يبديان في مسرحياتهما صلابة معينة تكاد تبلغ حد الغلظة في تناول . كلاهما صلب ؛ وكلاهما خشن ؛ وليس منهما من يبدو أن لديه أى استعداد للانهماك في مجرد المشاعر الرقيقة ؛ بينما الرأفة في كل منهما قد طغت عليها عاطفة ما ، أعلى منها وأشد تجمها . لنتأجد في مأساة The Silver Tassie^(١) رنين ذاك الانفعال الذي يمنع من التردى الناشئ عن ضعف ، في حماة الشجر الناشئ عن سرعة التأثر ؛ إن الكاتب يسمو بنا في هذه الرواية إلى القمة التي تفتح الأبواب على مصاريحها ليدخل الغضب ، وربما الكراهية والتفوق ، وروح البوار والجور ... ، تدخل كلها غير مستأذنة ، وقد تركت كل ما هو مشج محرك للعواطف الرقيقة يتقلب في الحضيض الأسفل . إن سمة الموضوع نفسها ، كما هو الشأن في كل مأساة بمنهاها الصحيح ، تتضمن عاطفة أخصب وأعق وأقوى مما تتيحه لنا مسرحية عاطفية بأكية من المسرحيات التي تسيل الدموع . ولنا بعد هذا أن نقول إن المأساة لا تهدف إلى إثارة الرأفة في القلوب لكنها تهدف إلى استظهار شعور يجعلنا نقدر أفراسنا كما نفعل أمام كل ما هو عظيم جليل .

(١) كتبها ساد أو كاسي سنة ١٩٢٩ (د)

التفريج من إصر الفجيعة :

(١) نظرية التطهير :

إننا لم نتناول حتى الآن إلا هدف المأساة الرفيعة ، في الحدود التي يؤثر فيها هذا الهدف على رزوحها العام . وقد يكون من المناسب الآن أن ندع هذا الروح ، أو ذاك الهدف ، لكي ننظر فيما يمكن قيمته : التفريج من إصر الفجيعة tragic relief ، ومن الكلام على هذا يتألف الجواب على السؤال الثاني من السؤالين اللذين قدمناهما في مطلع هذا الفصل . ومن المسلم به أن المأساة تتناول موضوع الألم ، وأحياناً تتناول موضوع الرذيلة ، وفي كثير من الأحيان موضوع الشقاء ، وفي كثير من الأحيان أيضاً ، وإن لم يكن هذا بالضرورة ، موضوع الموت . ومن ثمة فنحن نستطيع أن نقسم عما إذا كانت مشاهدة ذلك الألم ، أو هذا الدمار الموحش ، تثير منازع المتعة فينا ؟ لقد كانت أقدم الإجابات البائدة عن هذا السؤال هي تلك الإجابة التي قال بها أرسطو ، والتي يؤكد فيها أن المأساة ، بإثارة مشاعر الرأفة والخوف فإنها تحدث فينا تطهيراً Katharsis من هاتين العاطفتين ومن العواطف الشبيهة بهما . وقد شجر كثير من الجدل حول ما تعنيه كلمة Katharsis هذه . ففي أوائل عهد النهضة (حوالى سنة ١٥٤٨) ذهب روبرتلي Robertelli إلى أن الميلسوف اليوناني (أرسطو) كان يقصد أننا بمشاهدة المأساة نتعود على الأمور المرعبة ، وهذا مما يساعدنا على السير في طريق الحياة المليء بالشوك . أما جيرالدى فقد زعم أن التطهير لا ينطبق على الرأفة والخوف في ذاتهما ، ولكن على العواطف الشبيهة بهما . وذهب لسنج إلى أننا نفتقر إلى الاتزان في الحياة ، وأن ثمة في طبائعنا إما كثيراً جداً ، وإما قليلاً جداً ، من الرأفة والخوف ، وأن أرسطو كان يؤمن بأن تمثيل الأمور المصعبة كفيفل بأن يزود أذهان النظارة بقدر ما من التوسط

والاعتدال . أما المعلقون الأقدم عهدا فلا يهتما عرض آرائهم . وأما العلماء المحدثون فقد بينوا أن كلمة تطهير Katharsis هى فى الحقيقة كلمة طبية استعملت هنا استعمالا مجازيا ، وأن معناها الصحيح هو « التطهير » بمعنى التليين ، (أى أخذ داء مُسهل) . وقد استعملها أرسطو ، كما وضع لنا ذلك الأستاذ ل . لوكاس ، بالمعنى الحديث لهذه الكلمة ، أى التفريج ، أو تخليص أنفسنا من ألوان الكبت ؛ كما كان يستعملها أيضاً بقصد الإجابة المباشرة على انتقادات أفلاطون المتفجرة (الحنبلية) : على فن الشعر . وقد يكون فيما قاله أرسطو شيء من الحق ؛ إلا أننا لا نجد ما يمنع من الاعتقاد بأن النظرية فى ذاتها مسرفة فى ناحيتها الأخلاقية بحيث لا يمكن أن يكون فيها الجواب الكامل لسؤالنا . ونحن ، بعد هذا كله ، لا نذهب إلى المشرح لمشاهدة مأساة ، بفكرة تناول جرعة من دواء ذهني (وإن تكن المأساة فى مذاق الكثيرين من رواد المسارح لها قطعاً نفس العلم الكريه الذى يرتبط دائماً بالأدوية المفيدة) ، ثم لا بد من التساؤل عما إذا كنا ننال نصيبنا ولو فى غير وعى منا ، من أى أثر حقيقى من آثار التطهير ؟ والظاهر أن ثمة أيضاً أشياء أخرى ذات أهمية أكبر فى المناظر المفجعة ، وربما حق لنا أن نذهب إلى ما ذهب إليه الأستاذ لوكاس حينما يفضى بمبحث أرسطو بوصفه قطعة من الدفاع الخاص عن فكرة ما ، غير ذات أهمية ثابتة

(ب) مهزل البطولة :

إذا أمعنا النظر فى عواطفنا بدقة فقد نجد أن أول أسباب سرورنا ، بل إن أعظم أسباب هذا السرور المستمد من مشاهدة مسرحية مؤلمة ، وبالأحرى أهم عوامل التفريج من إصرر الفجيعة ، هو أن تتجلى فى أحد الشخصيات ذات الشرف الرفيع ، سمة من السمات التى يكاد جلال

البطولة يغلب فيها على جميع السمات . وعلى هذا ، فن صميم روح الرواية ينبعث شطر كبير مما يعرضنا عن الرعب والخوف اللذين يثيران مشاعرنا . إننا نستمتع بقراءة « هاملت » ، أو بمشاهدتها ، وذلك بما نلحظه في هاملت من الأمانة والطيبة المتأصلة في غريزته . إننا نراه والظروف تتكالب عليه ومن حوله ، إلا أننا مع ذلك نرغب في مشاهدة هذا كله لأننا نعلم أن شرفه وطيبة عنصره المتأصلة ، سيقتصران على الشر ، وعلى الموت . . . وهذا هو ما يحدث أيضاً في شخص كورديليا ؛ فسكورديليا تموت ؛ وربما خطر في بالنا ، لحظة ، ونحن نقرأ مأساة الملك لير ، أن نتساءل عن الحكمة في قتلها ، إلا أن مثل هذه الفكرة لن تطرأ لنا في بال ونحن نشهد عرضاً تمثيلاً للمأساة ، بل لن تطرأ لنا هذه الفكرة في بال لو أننا قرأنا لير قراءة صحيحة . فنحن لا نفكر فيما إذا كان من العدالة أو من الظلم أن تموت كورديليا ، لأن مسألة العدالة لا تختظر في بالنا على الإطلاق ؛ وذلك لأننا إذا قارنا بين نفس كورديليا ، وما هي مخطورة عليه حقاً . كان موتها لا شيء . لقد أصبح الموت شيئاً لا أهمية له . والواقع أننا نستطيع أن نقول إن الموت ليست له أهمية حقيقية في المأساة . وإذا كانت الملهاة تفترض أن الحياة شيء سرمدى ، وأن الموت حلم من الأحلام ، فإن المأساة تفترض أن الموت شيء محتوم ، وأن الأجل لا أهمية له بالقياس إلى ما يصنع الإنسان قبل أن يذوق الموت .

والمثالان اللذان قدمناهما كلاهما من شيكسبير . إلا أننا سنجد أن شيكسبير ليس هو وحده الذي ينفرد بتصوير الشرف في رسم شخصياته ، ففريجا لما يعاينه المتفرج من إصر الفجيعة . إن السمة الغالبة في المسرحية اليونانية هي هذا الشرف الرفيع ، وتلك الغفمة العلوية الجليلة ، فهذا أورست ، ثم أوديب ، وپروميثوس . . . ومن إليهم من الشخصيات الباردة كلها في المسرحيات اليونانية ، هي شخصيات مهيبة في نسب

بطولاتها . لقد رأينا كيف أنها لا يمكن أن تثير شيئاً من الرأفة لما
تسمرنا به من جلالها ... وعلى النقيض من ذلك ... لقد بولغ في تصوير
هذا الجلال حتى ليبدو كأنه يقف في مستوى أعلى منا يجعلهم أشبه بأنصاف
آلهة ، وكأنما يجعلهم شرف هو أعظم درجات من الشرف الذي يليق بسكان
هذه الأرض . وحينما نعلم النظر في شخصيات المسرحيات اليونانية ، وفي
شخصيات مسرحيات شيكسبير ، يتضح لنا في الحال أن مسرحيات البطولة
التي ظهرت في إنجلترا في فترة عودة الملكية ، بالغاً ما بلغ رسم الشخصيات
فيها من السخف ، إن هي إلا مبالغات صريحة وبدرجة تجاوزت الحدود
في تصور نعمة البطولة التي تتجلى في شخصيات إسكيلوس وشيكسبير . ولقد
رأينا من قبل ، كيف أن مسرحيات البطولة هذه قد بالغت على هذا النحو
في تصوير الصراع الداخلي الذي بلغ كلاله في صفته الطبيعية في أبطال
شيكسبير ، بحيث أحواله مجرد شأن من شئون الحب والشرف ، وهكذا
نجد أن شخصيتي دريدن : المنصور ومتزوما . لربّهما إلا صورتين
مكبرتين رسمتا وفقاً للخطوط التي رسمت بمقتضاها شخصيتا عطيل وأوديب .
وبالرغم من أن واحدة من مسرحيات البطولة هذه لم ترتفع قط إلى مستوى
التعبير الفاجع الخالص ، فإننا قد نجد أن مسرحية البطولة ، باعتبارها
طبقة خاصة ، تصلح للدلالة على خصائص كثيرة من الإنتاج الصحيح
في عالم المسرحية . إن مسرحية البطولة ليست إلا مأساة محيطة تتجاوزها
مؤلفوها حدود الاعتدال ، وبالغوا في تفخيم عناصرها ، وجعلها
أكثر وضوحاً .

(ج) الشعور بعامل الرفعة والشرف :

على أننا هنا نواجه مشكلة بالغة منتهى الخطورة والصعوبة . لقد ذكرنا
من أمثلة البطولة في المسرحية اليونانية شخصية أودست ، ومن شيكسبير

شخصية ما كبت ، وكلتا هاتين الشخصيتين من الشخصيات التي ترتكب جرائم شفيعة شناعة باللغة وبطرق شتى ، ونحن نرى ألا بد من النظر في أمر هذا الشرف من حيث صلته الوثيقة بالفضيلة ، التي تربطها بالشرف وشانج القربى . على أن الفضيلة كلمة غير ذات معنى تام محدد ؛ وهي تختلف من دين إلى دين ، ومن شعب إلى شعب ، ومن أمة إلى أمة . ومن جيل إلى جيل ، ومن فرد إلى فرد . وهذا أمر ربما سلم به الجميع ، اللهم إلا المتطرفون من رجال الأديان من مختلف الطوائف والتسحل . إلا أنه بالرغم من مثل هذا التسليم فليس ثمة من يستطيع أن ينكر أن الإنسانية تنطوى على غرائز معينة مشتركة ، نشأ بعضها عن العادات التقليدية الاجتماعية ، التي تتفق بسببها على تحليل أو تحريم أفعال محددة ، وبخاصة تلك الأفعال ذات الطابع الآميل إلى ناحية العنف . فالقتل مثلاً ، ولا سيما قتل شخص من المقربين إلى القاتل ، ينظر إليه بعين المقت من الجميع ، وإذا أدخلنا جريمة القتل هذه في مأساة ما على أن يكون مرتكبها بطل هذه المأساة فلا مندوحة للكاتب قبل كل شيء ، إذا كان من الكتّاب الذين يراعون كرامة مهتهم وشرفها ، من أن يبرز لنا بواعث عديدة مقبولة لارتكاب الجريمة ، وأن يبدى في تفكير البطل انفعالات لها من القوة ما يكفي لموازنة ما قد تثيره الجريمة في نفوسنا من الاشتزاز ما لم نعرف ذلك كله . وهذا معناه أننا يجب أن نشعر بأن الكاتب المسرحي نفسه مُشرب بما يمكن أن نسميه أشرف مشاعر القلب الإنساني . فإذا تناول موضوعه كجهد فرصة مناسبة أمرض الحوادث المثيرة للعواطف فيقتد تسكون مسرحيته إذا كانت تهدف إلى نغمة المأساة شيئاً تعافه النفوس وتفر منه تفرزاً ، فإن لم تهدف إلى ذلك فإنها تهوى إلى الدرك الأسفل من مسرحيات الميلودراما . وحلقة حاملات الخمر المقدسة (خوفودوا Choephoree) من مأساة الأورستية لإسكيلوس تمدنا بمثال مناسب للعلاج الراقى لمثل هذا الموضوع ؛ فلقد صور لنا الكاتب

اليوناني في هذه الحلقة البطل أورست وقد امتلأ ذهنه باستمرار بالشك والرب . وأورست يشعر بالفرع والاشمئزاز من نفسه قبل أن يقتل أمه كليتمسترا ؛ وهو يشعر بالرب وهو في طريقه إلى هدفه الحائر ، فإذا نفذ جريمته ظهرت له ربات العذاب ، وهي هنا أشبه بمشخصات لأفكاره وانفعالاته هو نفسه ، فلا تزال به حتى تشرف به على الجنون . أما الباعث له على جريمته فقد صورته إسكيلوس تصويراً بارعاً تاماً ، والجريمة بالرغم من الباعث عليها متداخلة في نسيج الرواية ، يُغشّشها الذعر الشديد والعار المطلق .

ولو كان النظارة من جيل أحدث عهداً ، وأكثر حساسية لكان مثل هذا الباعث نفسه أقل من أن يشفع في نظرم لارتكاب الجريمة ؛ وقد فطن ألفييري إلى ذلك حينما رأى أن يؤلف مسرحية من هذا الموضوع ؛ فبطل مسرحيته أورست يتدفع في المسرح ذات العيين وذات الشمال ، وقد جن جنونه من شدة الغضب على إيجستوس ، أكثر من غضبه على أمه ... إنه يعمد سيفه في صدر إيجستوس ، ثم إذا هو يذبح أمه كليتمسترا وهو في غمرة من غمرات الجنون ، ودون أن يدري ما هو فاعل ... لقد أعماه خبلة فهو لا يعرف ما يأتي وما يدع ... وحينما يدخل المسرح ومعه بيلاد وإلكترا نراه يتהלل جذلاً بالقضاء على قاتل أبيه :

أورست :

بارعا كما الله ، فيم هذا الحزن
أتما يا شريكى في هذا كله ؟ ... ألا تعلمان أتى قد ذبحته ؟ ...
أفطرأ ... إن الدم لا يزال يقطر من سيفي ... أواه ...
إنك لم تفارقنى انتصارى ... هلما فاشبعا عيونكما الجائمة من
هذا المشهد الدم ...

بيلاد :

يا له من مشهد ... أورست ...

أعطني سيفك ...

- أورست : لماذا ؟ ...
- بيلا : أعطني سيفك ...
- أورست : ها هو ذا ...
- بيلا : إسمع ، إننا لن نستطيع البقاء في هذه البلاد أكثر مما بقينا . تعال .
- أورست : ولكن ... لماذا ؟ ...
- إلكترا : لوه ... تكلم يا بيلا ... تكلم
- أين كليتمفسترا يا ترى ؟ ..
- أورست : دعها وشأنها
- فريما تكون الآن مشغلة بإشعال النار في الكومة الثمسة (١)
- بيلا : لقد فعلت أكثر من أخذ النار ... ولكن هلم ... تعال .. من هذا الطريق ولا تتكلم أكثر عما فعلت ...
- أورست : ليت شعري ماذا تقول ا ...
- إلكترا : مرة ثانية
- إني أسألك عن والدتي يا بيلا ا ... يا للهول ا ...
- يا للشعريرة التي تسرى في فؤادي
- بيلا : ياللاكمة ..
- إلكترا : هل ماتت ...
- أورست : هل قتلت نفسها بعد إذ استبذ بها جنون الغضب ا ...
- إلكترا : بيلا ا ... وامصبتها ا ... إنك لا تجيب ا ...
- أورست : خبرني ...
- ماذا حدث ؟ ...
- بيلا : لقد طعنت ...
- أورست : ومن طعنها ...

(١) كومة الحطب فوق جثمان إيجستوس لمرقها (د)

يِلاد : هلبا ... لنرحل ، من هنا ...

الكترا : لقد قتلها ...

أورست : أنا ... أرتكب جريمة قتل الام ؟ ...

يِلاد : إن سيفك

قد اخترق صدرها عندما كنت في غير وعيك، وقد أعمى الغضب

عيناك ، وأنت منقض على إيجستوس ...

أورست : أوه ... أى

ذعر يتفشى ... أنا ... قتلها ... إلى هذا السيف

يا يِلاد ... أعطنى إياه ... فلا بد أن ...

يِلاد : كلا ... لن يكون هذا ...

الكترا : أخى ...

يِلاد : أورست أياها التعس ...

أورست : منذا ينادىنى بقوله أخى ...

أنت أيتها الآتى التى قد تكون حافظت على حياتى .

لتدخرنى لكى أقتل أى

إعطنى ذلك السيف .. ذلك السيف ... يا لربات العذاب : ماذا

جئت يدأى ... أين أنا ؟ ... من هذا الذى يقف بجانبى ؟ ...

من هذا الذى يقف بجانبى ؟ ... من هذا الذى يصب على جام

العذاب ؟ ... أوه ... إلى ... أين أستطيع الهرب ؟ ... أين أستطيع

أن أخفى قسى التعس ... أبى ... ماذا ؟ ... أتحمق فى ؟ ...

أو ... أنك تطلب دماً

فها هو ذا : الدم ... إتنى ماهر قُتته إلا لك وحدك ...

الكترا : أورست ... أورست ... يا أخى التعس

إن أبانا لا يسمعنا ... فلقد خمدت حواسه ... وينبئى علينا .

دأتما يا بيلاد العزيز أن تقف إلى جانبه

بيلاد : بالقسوة

شريعتهك أيها القضاء المحتوم !

فهذا المشهد الأخير مشهد بالغ حد السكال في تحفظه وقوته . إنه لا يدل على عبقرية ألفييري وشرف تفكيره وخلقه فحسب ، بل يرينا كيف يلائم المسرح بين نفسه وبين حاجيات الأجيال المختلفة ورغباتها . لقد كان تناول إسكيلوس لهذا الموضوع علاجاً من وجهة النظر الإغريقية ، بحيث لو أننا وضعنا أنفسنا في ذلك العالم الجديد لأمكننا أن نلتذ شرف هذا التناول وجلاله ؛ إلا أنه كما أدرك ألفييري ، تناول لا يصلح بالضببط لعالم العصر الحديث .

ونستطيع الآن أن نخلص من مسرحيتي إسكيلوس وألفييري هاتين ، إلى مسرحية لسوفوكلس قريية الشبه منهما^(١) ، حيث لا تلبث أن نرى في الحال ضعفاً لا شك فيه في تلك النغمة . . فيينا نجد أوردست في مسرحيتي إسكيلوس وألفييري ممتلئاً غاراً وتأنيب ضمير ، نراه هنا وقد خلا من كل أثر للذعر من الجريمة التي جنتها يده . وبالرغم من براعة البناء ، والدقة في رسم الشخصيات ، تلاحظ أن المشهور بالشرف مفقود ، وأن المسرحية تهبط هبوطاً خطيراً إلى حد إثارة المشاعر Sensationalism تلك الإنارة التي هي الصخرة المشحونة التي يرتطم بها فن كتابة المسرحية فيسكاد يقضى عليها... ويمثل هذا بالضبط يمكننا المقارنة بين مأساتي ميديا ، سواء التي كتبها بوريدنز ، أو التي كتبها سنكا . فيديا التي صورها بوريدنز مأساة قد جانبها الرقة وليس لها هذا السناء الرفيع ، ولا جلال البطولة اللذان تنسم بهما مسرحيات إسكيلوس ، ولكن كاتبها اليوناني قد بذل كل ما وسعه من جهة ليشتير من أجل ميديا مشاعر النظارة . إن ميديا امرأة مهجورة لا نصير لها ،

(١) للؤف يقصد بالطبع مأساة إلكترا (د)

امرأة تحالفت عليها الهموم فأيقظت فيها كل ما كان قد سكن في صميمها من وحشيات فجأة بدائية ، حتى لتبدو الجريمة^(١) التي أقدمت عليها كأنما تنبع من مصدر طبيعي . ويمكننا أن نقول إن ميديا پوربيدز هي مخلوقة عاطفية إلى حد قليل ، إلا أنها تصور لنا لونا من ألوان الشرف الفطرى الساذج ، يحتاط فيه الفزع الفج بما يضطرب في صميمها من كراهية ورغبة في الانتقام فإذا رجعنا البصر في ميديا سنكا ، تبين لنا في الحال أننا أمام مخلوقة أخرى ، مختلفة تمام الاختلاف من ميديا پوربيدز فديدا هنا ليست شيئا أكثر من مخلوق منحط من الشخصيات الشريرة الميلودرامية ؛ ونحن نحاول عبثاً أن نمثر فيها على أى عنصر نبيل نبلا حقيقياً ، إننا نلص فيها كثيراً مما يهز المشاعر ، وكثيراً من ألوان الرعب والقنوط تهال فوق رأسنا انهبالا ... بيد أننا لا نلص فيها شيئاً يدل على أن سنكا - مؤلفها الرومانى - كان يشعر بما في جرمها القادح من هول . وبهذا يسقط سنكا في أعظم تجربة . ولا نكاد نجد ما يدعو هنا إلى ذكر شيكبير على الإطلاق ... فلقد اختار هو أيضاً شخصياته الشريرة ، لكنته راعى أن تنطوى كل منها على شرف رفيع . وهذا ما كبث الذى يُحرم مرتين وثلاث مرات :

إنه هنا في أمان مضاعف :

أولاً : لآتى من أقربائه ، ومن رعاياه
وكونى هذا وذاك يوجب على^٢ ألا أكون صاحب هذه القعدة ، ثم كونى
مُضيفه الذى ينبغي أن يوصد الأبواب في وجه من يبنى قتله
يحتم ألا أشخذ عليه الخنجر بنفسى . فضلاً عن ذلك فدنكان هذا
يتصف بالحلم والدعة ، وقد كان
صريحاً طاهر الذيل في منصبه العظيم . وإن فضائله

(١) الإشارة هنا إلى قتلها مروس زوجها بالقيس السموم أو قتلها ولديها بمسند من أبيهما (د)

سدافع دفاع الملائكة بصوتها المدوّى كالطبل ضد

هذه الجريمة الشنعاء ، جريمة القضاء عليه . . . (١)

إنه يرى أحوال فعله حيثما توجه ، إنها تجعله يرجف من الرعب ، أول ما تخطر بباله . إنها تملأ خياله برؤى الخناجر المملطحة بالدماء وهو يقدم رجلاً ويؤخر أخرى نحو هدفه المشؤوم . إنها تفتح أيامه البواقى بوخزات الضمير الذى يؤرقه الفكر .

لعل ثمة شيئاً من الرعب هو الذى يقبض يد هاملت المترددة . إنه يهتم نفسه بالجن ، وهو يقول إن الدين ، هو الذى يردّه ويُعوّقه ؛ وهو لا يستطيع أن يغمد خنجره فى صدر الملك العسكرى فى غير ما فضال ؛ وعطيل هو أيضاً يرمى كل مافى جريمته من بشاعة . إنه يشمرُّ بكل ما فيها من أسف . ثم هو يقضى على دزدموه وأحوال البطولة تعتصر شغاف قلبه . فالذى يخرجّه عن طوره فيدفعه إلى خنق زوجته هو « باعث » ، وليس أناية الغيرة ، وهو بالقضاء عليها إنما يقضى على نفسه .

أطفئوا الأنوار . . . ثم . . . أطفئوا الأنوار

وإنك مهما جهدت فلن تقتقد فى أى من مسرحيات شيكسبير الخالية من الشوائب هذه الفضيلة العالية . . . هذا الشعور بكل ذلك الذى هو خير ما فى الضمير الإنسانى وأسماء . . . ومثل هذا الطابع نفسه تخلقه فى رعبنا مسرحيات إسيكيلوس وسوفوكلس وإيسن ، وما أجمل ما تصور كلمات جيته هذه الحقيقة : « إذا كان لشاعر من الشعراء مثل روح سوفوكلس العالية ، كان تأثيره فاضلاً على الدوام ؛ مهما كان نوع العمل الذى يقوم به ، .
والمشكلة هنا ليست مشكلة تهذيب وإرشاد . وليس من الكتاب المسرحيين

العظماء من كان واعظاً مرشداً ، وإن كانوا جميعاً ، وبطريق غير مباشر ، من دعاة الفضيلة الصارمين . وإسكيلوس ، وسوفوكلس ، وشيكسبير ، وراسين ، وألفييري ، وإيسن - كل هؤلاء يستوون فيما يشتركون فيه من الترفع والاستعلاء ؛ إنهم يقفون بمنأى عما يخلقونه من مسرحيات ، ولا يتدخلون في مجريات هذه المسرحيات على الإطلاق ؛ ومن ناحية أخرى ، هؤلاء وإن كانوا جميعاً قد تبنوا تفاهة الدعالة الشاعرية ^(١) ، التي أضلت عدداً كبيراً من صفار الكتاب المسرحيين ، وبالرغم من أنهم كانوا يظهرن بطريقة أو بأخرى فهمهم لضيق ذلك التصور للبأساء ، التصور الذي يجعل من الموت عقوبة ومن الحياة مثوبة ، تقول إنهم مع هذا كله قد دلوا جميعاً على أنهم قادرون بصفة عامة على توخي العدالة .. عدالة أوسع أفقاً وأكثر عظمة (فيما حققوه من ذلك في مسرحياتهم) . مثال ذلك هذه الآلام التي قاساها لير ، لأنها يمكن أن تعد من جهة عقابه الحق على ما كان فيه من كبر وعُتُو ، إلا أن النعاسة التي انصبت على رأسه لا تناسب ، من جهة أخرى ، مع غلظته التي غاطها . واند سما به شيكسبير فجعل من آلامه شرفاً له ورفعة .

ورب ناقد يقول إن لير لم يكن قط ملكاً أعظم مقاماً وأمر جلالاً ، منه وهو واقف مجرداً من شارات الملك وزخارفه ، مجللاً بهذه الحالة من المهابة المتشطرة التي ردتها إنساناً . وكورديليا هي أيضاً وهي تقاسى بسبب محافظتها على كرامتها ، إلا أن عالمها جديداً يتفتح أمامها ، وهي تقاسى ما تقاسى . ثم هذا هو ما كبث الذي لا يفهم نكد الحياة إلا بعد مقتل دنكان ، ويتأكد من باطل كل ما جنت يده ، ثم يرى ، بمعارضته بين أوراق الخريف الحشيم الصفراء ، التي تذروها الرياح ، وما كانت عليه

(١) العدالة الشعرية Poetic justice و العمل الأدبي (المسرحية ، واللمعة ، والتلمذة الشرعية) هي أن تنتهي كل من هذه بقتل الشخصية الشريرة Villain وجباة الشخصية الخيرة تمثلاً لرضا الجماهير (د . خ)

في الربيع الدابر من نضرة وخضرة ، ماذا خسر من جمال وجلال بين يومه وأمه . إن الموت بالقياس إليه ليس بعقوبة ؛ إن عقوبته قد وقعت بالفعل . من أجل هذا يمكننا أن نهرل بعامة إن ماساق إير وهاملت مأساتان فيهما عظة وفيهما إرشاد ، ولكن لا على الصورة التي نجهدها في مأساة الكاتب ليلو Lillo ، تاجر لندن ، London Merchant أو مأساة الكاتب هولكروفت Holcroft ، الطريق إلى الدمار ، Road to Ruin . وهنا يتجلى السبب في أن جميع المآسي العظيمة تصور لنا مشكلة . ولا تقدم لنا حلاً على الإحلاق . إننا نواجه في هذه المآسي الرعب والخوف والشرف والآلام في ممثلها العليا بحيث ندرس مشكلاتها . وتفتقد حلولها . وبالرغم من أننا نعلم بأن كاتب المسرحية العظيم حينما يكون من طراز شيكسبير أو سوفوكليس ، بمعارضتهما بسنكا ، هو في جانب النبل والإحسان دائماً ، فإنه لا يتنخل عن رسالته في عالم النون الفني والمهارة البناء بحيث يهبط إلى التبشير بفضيلة من الفضائل ، أو إعطاء العظات والدروس التي يلجج بها السنة شخصياته المسرحية . . . إنه يترك هذا كله لمن هو أدنى منه مرتبة من الكتاب ، أو لهؤلاء الذين أضلهم تلك النظرية الباطلة التي لا تجعل من الفن شيئاً له قيمته إلا ذلك الفن الذي يخدم غرضاً إرشادياً فيه وعظ وفيه هداية . إن براعة شيكسبير في التماس الحيل لفنه هي براعة الفن الراق ، وهي ليست سمة خاصة به وحده ، بل يشاركه فيها كتّاب البوفان فيما قبل التاريخ المسيحي ، وكتاب أوربا الحديثة .

(د) الإيمساس بالروح العالمي الشامل :

فن شرف الشخصيات ، ومن شرف الغاية الأخلاقية التي يتضمنها الموضوع - وإن لم يصرح بها الكاتب مطلقاً - . باقي الجزء الأكبر

من التفريج عن النظارة من إصر المأساة . ولكن هذا ليس هو كل شيء .
فإن جزءاً آخر يأتي من ذلك الروح العالمى الشامل الذى سبق أن
قررنا أنه السمة الأساسية فى كل مأساة راقية - هذا اللون من ألوان
الاتصال بعالم اللانهاية . فإذا كنا من المؤمنين من أهل الأديان ، قلنا إنه
اتصال بقوة إلهية ، وإذا كنا غير ذلك ، قلنا إنه اتصال بقوة الكون
الشاسع الذى لا يعرف الحدود . وحيثما وجهنا النظر فى المسرحية الراقية
وجدنا روح هذا التسامى إلى دُرى أعلى ؛ وإن كنا نجد له فى المسرحيات
الأقدم عهداً سمة دينية أكثر وضوحاً بطبيعة الحال . أما فى المسرحية الحديثة
فالأرجح أن تستخدم فيها العوامل العلية - كالنفوذ والارتقاء ،
والخصائص العنصرية ، والوداعة .. بل العوامل الاجتماعية المجردة ، والعرف
فسكنا أن مأساة الأشباح مأساة وراثية ، نجد أن مأساة فلان ، التى تتناول
الموضوع نفسه ، كما مر بنا ، مأساة تقاليد اجتماعية إلى مدى بعيد . وكثير
من المأساى الحديثة لا تعتمد على شخصيات معينة تعيش فى بيئات منعزلة
بل تعتمد على أفراد لهم مكانهم فى غمرة القوى الاجتماعية التى يستمدون
منها أفراسهم وأتراسهم ، وقد تكون لدينا مسرحيات يستمد فيها الباعث
motif بأكمله من مثل هذا المصدر ، ومن قبيل ذلك مسرحية يدت دمية .
ومسرحية مسز تانكرأى الثانية (زوجته الثانية) . ففى هاتين الروايتين
نرى أن الشخصيات موضوعة فى الظروف الفريدة التى تسبب التطور المفيع
لبعده المسرحية ، بعامل اتصالها بأداب المجتمع فى كل ، وبعامل رد فعلها
فى هذه الآداب .

فاستعمال هذا الروح العالمى الشامل - أو الصبغة الشاملة - أداة
للتفريج من إصر المأساة ، هذا الاستعمال الذى يرفع على الفور العواطف
الحقيقية للشخصيات إلى أماننا ، ثم يحط من شأنها بحيث تصبح شخصيات
تافهة ، هو استعمال لا يكاد يختلف من روح هذا البوار الذى لاحظنا أنه

يتجلى أكثر ما يتجلى في مسرحيات شيكسبير . إننا نشعر أن الكاتب المسرحي قد أصبح عظيمًا ... كالطبيعة نفسها ... متعجب القلب ، كالطبيعة أيضاً . وكتاب المأسى هؤلاء يبدون ، بما فيهم من قوة وصرامة كأنهم متحدون بالقوة الضخمة لهذا الكون المادى . ثم إن سمو عقولهم فوق رواياتهم وما فيها من شخصيات ، وفيما وراء هذه الروايات وتلك الشخصيات ، يأتى لنا بالراحة وبمنحنا الجواز ويتيح لنا الفرج ، تماماً كما يهيء لنا إسفار شخصية قاسية لا ضمير لها تفريجاً من هموم ما نعاهد فوق المسرح حينما نمن النظر في تماسة الحياة وتفاهتها .

(٥) التأثير الشاعرى :

وئمة - فضلاً عن ذلك - عناصر أخرى في المأساة الراقية تصلح لكي تخرج بنا من ظلمات القصة الحالكة التي تتكشف أمامنا ، فئمة حضور القوة الخلاقة ذات البراعة الفنية للكاتب المسرحى نفسه ؛ ثم إيقاع النظم ، وبخاصة في المسرحيات اليونانية ومسرحيات عصر إليزابيث ، ذلك الإيقاع الذى يرتفع بمقولنا ، حتى حين ، من الأحاساء المظلمة للمأساة . ولسوف نقنول فيما بعد موضوع استعمال الشعر وقيمته في المأساة بتفصيل أكثر ، إلا أننا نلفت الانتظار هنا إلى أن النظم في كثير من الأحيان يعمل عمل نوع من المخدرات في إحساساتنا ، فحسبالة الألم المرهنة تثقل في مسرحيات إسكيلوس وشيكسبير ، وهى وإن أصبحت أشد حدة من بعض النواحي ، إلا أنها تتخفف من غلظتها وفضاظتها بجمال اللغة . وليس يخفى علينا أن تأثير النظم هذا شيء غير موجود في المسرحيات الواقعية المنشورة التي ظهرت بكثرة كبيرة في القرن التاسع عشر . ويجب ألا ننقص من قدر هذه المسرحيات المنشورة التي يرتفع الكثير منها إلى مستوى روائع الفن العالمى إلا أنها ربما

كانت دليلاً على القيمة العظمى للنظم بل ربما كانت دليلاً على ضرورة استعماله في المأساة الراقية (١). ولا يقتصر الأمر على أن هذه المسرحيات تفتقر إلى شيء مما تدبته في المسرحيات المكتوبة بالشعر المرسل، أو المسرحيات التي كان يستخدم فيها الشعر الغنائي في الأجيال الماضية، ولكنها تبدو في ذاتها في حالة صراع دائم للوصول إلى ما هو بالنسبة إليها تعبير شبه شعري غير لائق بها تماماً. وهذه المحاولة في ترك المقاييس النثرية الخاصة قد تكررت أحياناً محاولة، لكنها تصطدم في أكثر الأحوال اصطداماً مرسفاً إلى حد ما بمحو التمثيلية العام، كما يتجلى ذلك في مسرحية مأساة نان لكتابها مستر ماسفيلد حيث يبدو مقدم الفعلة الطاعن في السن منقطع الصلة بشخصيات المأساة الآخرين. ونحن نلحظ مثل هذه النغمة الناشئة نفسها في شخصية المريية في مسرحية الجليلد لكتابها برنيزوفسكي. وهذه المحاولة التي يمارسها الكتاب في غير وعي تدل على عدم رضا الكتاب المسرحيين عن أداة التعبير التي اختاروها لأنفسهم، وتسجل عليهم عدم رضاهم هذا. وقد وقع كتاب المسرحيات المنشورة فيما وقع فيه كتاب القصص، مثل دكنز، وكنجسلي (في قصته Westward ho) من هذه النغمة الكاذبة، شبه الإيقاعية، حيث يتلون الموضوع بعاطفة عميقة صاخخة، تتجلى في كثير من مسرحياتهم، حيث نعث على شروود كثير عن روح المسرحية الصحيح، إلا أن يكون كاتب المسرحية من البقريين الأفذاذ (٢).

(١) ليرجع القارئ إلى هذا الكتاب ص ١٤٢ إذا أراد مادة أكثر عن موضوع النثر الشعري الذي تمكبه البراعة الفنية طلاوة والسجما، مما هو معروف عن سينج Syngé وميتزلت، ويجب ألا نخلط بالطبع بين هذا وبين الانتحال الذي يقع بدون قصد من الإطاع للثور إلى أوزان الشعر المرسل.

(٢) ينتهي الدكتور سمات في بحثه عن «المأساة» إلى هذه النتيجة نفسها، حيث يقول: «والظاهر أن هذا يستتبع أن تكون المأساة ن أكل صورها في المأساة الشعرية: وأن أعظم المؤلفات المعجزة في المؤلفات المظومة. ص ٢٧

(و) باطل الأيوبيات :

ليس التغير الذى فسر به شوبنهاور مصدر استمتاعنا بمشاهدة المأسى
أقل التفسيرات المتنوعة التى فسر بها المفسرون هذا المصدر لمتاعاً . حقيقة
إن مبعده يجرى كالآتى : « إن الحياة مجلبة للتعاسة . والعامل هو ذلك الذى
يجد ، قبل أن يدهمه الأجل المحتوم ، راحة البال يلتمسها فى التسليم
وفى إنكار متع الحياة التى لا تجلب إلا العذاب ، والتى لا تلبث إلا لما ما .
والمأساة هى تلك الصورة من صور فن المسرحية التى يتجلى فيها ذلك الجانب
الجدى المتمس من جوانب الحياة ؛ إن جمهرة الناس يتحققون ، بصورة
غامضة ، من الباطل المطلق للعيش فى هذا العالم ، أما الحكماء فيلبسون هذا
الباطل ويرونه رأى للعين . وكتاب المأسى يصورون لنا تصوراً بديعاً
حقارة ما فى هذه الدنيا جميعاً . فبعد الصدام المريع بين الإرادات المتصارعة ،
وبعد المعركة التعسة بين الإنسان وبين القدر المتوارى ، تأتى هزيمة من
السلام تسبق حلك الظلام الذى يوشك أن يخيم فيغمر كل شيء ،
— باطل الأيوبيات — أليس قد أمسك شوبنهاور هنا حقاً يا حدى
المواطن الرئيسة الناتجة عن مشاهدة المأساة ؟ لقد نجيب ، بعد إدمان
اتفكير : أن نعم : فالخزن الذى يختم حياة هاملت ، والياس الذى ينطلق به
العذاب من فم ماكبث ، وتعاسة عطيل البشعة السكالحة ، وهذه الحالة الذهنية
التي أثارها ما كان يمانيه روسيرو من توتير . وإن لم تكن المسرحية
مأساة ، وذلك بتشبيهه الجميل للدنيا بأنها حلم ... إن هذه كلها تبدو كأنها
براهين على صدق هذا التصور . وإذا نحن طبقنا هذا على المسرحية الحديثة ،
أفلا نجد أنه حق بالقياس إليها كما هو حق بالقياس إلى المسرحية القديمة ؟
إن هذا هو المسترسان أو كلسى الذى يصور ضالة الحياة وتفاوها تصويراً
قاسياً يثير الاشتىراز فى النفس ، بينما السكاتب الإيرلندى سينج يثير بأن

الموت لا يصيب الروح مطلقاً ، وأنه خير للإنسان أن ينقرض من هذه الحياة ، من أن يعيش معذباً تلازمه ذكريات الماضي ، وتفتيقه قاذورات الحاضر .

ثم يتلاشى هذا المهرجان الذى لا قيمة له ،
دون أن يترك وراءه أثراً يدل عليه

فهذا الزواج المستسلم المستكين ؛ وهذا التأكيد لطبيعة الواقع التى تشبه الحلم ، وهذا الهدوء فى مواجهة الموت .. كل هذه أشياء ملازمة لروح المأساة . وأولئك الذين يأسفون على موت كورديليا ، أو يشعرون بالحفيظة للنهاية التى انتهت إليها أمر دزد مومة ، يخطئون فى تفسير الأسس التى يقوم عليها أسلوب التعبير فى المأساة .

وقد عبر لنا شليجل Schlegel هو أيضاً عن التصور للروح الحقيقية للآساة تعبيراً قاطعاً مانعاً فقال :

« عندما نمعن النظر ... فى علاقات وجودنا بالحد الأقصى للممكنات ؛ وحينما نتأمل فى اعتمادنا الكلى على سلسلة من الأسباب والسيئات ؛ وحينما نقسّر فى أننا معرضون ، مع ما نمعن عليه من الضعف والعمى للنضال مع القوى الطبيعية غير المحدودة ، ومع الرغبات المتصارعة على حفافى عالم غير معروف ؛ وأتينا معرضون لخطر الفرق فى لجة الموت فى نفس اللحظة التى نولد فيها ؛ وأتينا عرضة لكل ألوان الخطأ والغواية التى يمكن أن يقضى علينا أى لون منها قضاء مبرما ؛ وحينما نقسّر فى أننا نحمل أرواما بين حنايانا ، وندلها . وهى ألد أعدائنا ؛ وأن كل لحظة تعبر بنا تتطلب منا التضحية بأعر أمانينا ، بحجة أننا نفعل ذلك باسم أعر الواجبات تقديسا ، وأتينا قد نُسلب ما حصلنا عليه بالضئنا والعرق بضربة لازب تصيبنا فجأة ، وأتينا معرضون لأخطار الخسارة بنسبة ما زداد من حطام هذه الدنيا ، ومع ذلك ، فتحن معرضون أكثر ، بسبب هذا الذى نملك ،

لمكاند الأعداء والحاقدين : وعلى هذا فيجب أن يتزود كل عقل لم يفقد القدرة على الإحساس بعد ، بقدر من العم والقنوط الذي لا يمكن التعبير عنه ، والذي ليس ثمة ما يقينا منه إلا الشعور بوجود قدر يرتق فوق هذه الحياة الدنيا . فذه هي النعمة المفجعة . وعندما يمن العقل في شخص الممكن ، بوصفه حقيقة قائمة ، وعندما تستم تلك النعمة لإلهامها من أعظم مشكلات الثورات العنيفة في تاريخ المصير الإنساني . إما من تثبيط النفس وإما عقب الممارك الحامية التي لم تؤت أكلها ... من هنا ... يستمد شعر المأسى نشأته . ومن أجل هذا أرى أن لشعر المأسى أساسه في طبيعتنا ، وبهذا نفكرن ، إلى حد محدود ، قد شفينا غلة المسائلين من السبب في أننا مولعون بمشاهدة التمثيلات المحزنة ، بل عن السبب في أننا نجد فيها شيئاً من السلوان ، ومن الإنعاش والتهذيب ^(١) .

ولعل تيموكليس Timocles كان يفكر في هذا نفسه ، حينما أصرح ، بناء على ما روى أثيناويوس ، « بأن المتفرج على تمثيلية مفجعة (مأساة) سيري أن جميع بلاياه ، التي تبدو أعظم مما كان في طوق بشر أن يحتمل ، قد وقعت لغيره من الناس ، ومن ثمة ، يكون في طوقه أن يتقبل رؤاياه بصدر أوسع ، وصبر أفسح ^(٢) ، وبعد ، فالحياة شيء سخيف ، وشيء حالك الظلام ، وملء بالإللام في أحيان كثيرة ؛ وهنا في المأساة ، تتضاعف ظلماتها الحقيقية حتى لقد تبدو ظلماتنا نحن شيئاً خفيفاً بالقياس إليها ، لهذا السبب .

(١) من كتاب A Course of Lectures on Dramatic Art & Literature ترجمه إلى الإنجليزية جون ملاك (١٨٤٠) ص ٤٢ - ٤٤ ، ومسترلو Minturno يأخذ بهذا الرأي نفسه حيث يقول : « لانا نعلم من المأساة ألا نعلم كثيراً إلى النجاح الدنيوى ، وأنه ليس شيء في هذه الحياة ادنيا حاداً أو مستديماً ، أو أن شيئاً فيها لن يحول ، ولن تصيبه يد القاء . وأنه لا سعادة إلا ربما نأخوئول إلى سقاء . »

(٢) أثيناويوس ج ٦ ص 233

(ز) **اوتترازو الحبث :**

وثمة علل أخرى يوردها نقاد مختلفون يعللون بها تلك اللذة التي نحس بها من مشاهدة المأسى أو قراءتها . وكثير من هذه العلل غير ذى قيمة يؤبه بها ، إلا أن منها ما يستحق أن نقول فيه شيئاً .

١ - فثمة ما يراه مستر لوكلز من أن المأساة ، التي هي أبعد من أن تكون (عملية غسل وتطهير ^(١)) : . هي وليمة حقبة - وليمة من التجارب نتناول من أطايبها ما نشاء لما تثيره فينا من نهم إلى ملاحظة الحياة في صورة من أشد لحظاتها ألماً . ومستر لوكلز يؤمن بأن شعار المأساة يتلخص في قول هاملت : « يا للإنسان من قطعة عمل عجيبه » ، وهذا التصور ينطوى ، بما لا يحتمل الجدل ، عنصراً من عناصر الحق ، إلا أن الذى يثير التساؤل الطويل هو ما إذا كان الطابع الأخير هو حقيقة ما يروحى به هذا الشعار ؟ لأننا نلحس روح العظمة في هذه الكلمات ، إلا أننا لانجد مندوحة عن الرجوع مرة أخرى إلى آراء شوپنهاور ، لانتحس جانب العظمة فحسب ، بل جانب لعقم والفضالة أيضاً .

وتأتى بعد هذا العلل التي بتعمق أحماها في الأسباب والمؤثرات النفسانية . ويؤمن بعض هؤلاء ، أمثال فوتنيل ^(٢) Fontenelle وشلى ، بأن اللذة والالام متوان ، وأنها حينما نكون في أحدهما ، فالح طيف الآخر . وقد يكون هذا صحيحاً من الوجهة النفسانية ، إلا أنه من الصعوبة بكان أن نوافق على أنه حينما يكون جمهور من النظارة محشداً في مسرح ، والمأساة الرهيبة التي جلس يشاهد تمثيلها البارع قد أخذت تهزه وتنبذ بلبه . فإنه يستخلص لذة حقيقية ، بهذه الوسيلة من تلك المشاهد الرهيبة .

(١) Purge = Katharsis ولد تقدم الكلام من ذلك .

(٢) Réflexions sur La Poésie سنة ١٦٨٥

ولعل الأصوب من هذا تلك النظرية التي تذهب إلى أن نعمة لحظة حقيقية من حسرة المرء على نفسه فيما يشهده من هذه الحسرة المهيبة التي تبتلعها مسرحية مفاجئة ؛ وأن المخلوقات القصصية التي يتمخض عنها خيال الكاتب ، والتي تستثير عواطفنا هي صور من أنفسنا ؛ وأتينا نتحقق من ذواتنا فيما تنتهي إليه مصائر هذه المخلوقات حتى حينما نظل منطوين على أنفسنا ، وبمعزل من الناس . إن ال - كا - أو الروح عند المصريين ، التي تقوم فوق جثمانها الميت يمكن أن تُعد شيئاً مطابقاً له مطابقة ليست غير متلائمة . على أننا لا نرى بأساً في التسليم بأن نمة أثراً من هذا الطابع في ذهن المتفرج المتوسط ؛ فالمتفرج إنسان ، وأمامه ، هنا ، تمثل طائفة من الأفعال العظيمة التي تتركز فيها أعظم لحظات الإنسانية لجميلة . . . ولا جرم أن هرب المتفرج من الجميع بين نفسه وبين هذه الحوادث التي يبلغ من جسامتها أن تتمثل في ذاتها وجوها كثيرة هو أمر من الصعوبة بمكان ، إلا أن هذا لا يقتضي بنا إلا من حيث بدأنا ، وهو لا يفعل إلا أن يضاعف طابع الامتزاج بين الشرف والحقارة ، وطابع الأشياء التي تبدو أنها ذات شأن ، والأشياء التي يفوق باطلها كل الأباطيل .

فإن لم نأخذ بأقوال هؤلاء ، اقتربنا من أولئك الذين يرفضون مثل هذا التمسك بتلك الأفكار الجليلة ، محتجين بأن ما يقال من التذاذنا الفطري من مشاهدة آلام الغير يؤديه التذاذنا بمشاهدة تمثيل المأسى . ويتكلم بعضهم عن العواطف السادية فيقولون كما قال سني Segni في عصر النهضة إن مما يجلب المسرة للإنسان على الدوام أن يستمع إلى قصص آلام الآخرين تُروى عليه^(١) . ويقول البعض بفكرة الماسوشزم Masochism^(٢)

(١) يمرض لنا روسو هذا الرأي في صورة مختلطة في كتابه : *Lettre sur les spectacles* .
(٢) الماسوشزم أو الماسوشية نسبة إلى ليوبولد فون سانش ماسوش (١٨٣٥ - ١٨٩٥) وهو كاتب قصصى غموى ، كان يصف العاطفة الجنسية المعقدة التي يلتذ فيها الحب بتعذيب حبيب له تمهيداً بدياً مؤلماً ؛ والماسوشية ضد السادية التي يلتذ فيها الإنسان السادي بمشاهدة الغير يتمدب (د)

(أو المأسوسية) ، ولم بذلك يقتربون من الذين يساوون بين الألم واللذة ، ويقولون بأننا نجد متعة كبيرة في تعذيب أنفسنا . ولا داعى إلى القول بأن هذا الرأى ، فى أشد صورته فجاجة ، لا يمكن أن يزيد أحد من القول فيه ، اللهم إلا قرا معينا من ذوى الاتجاهات العقلية الخاصة على أنه قد يكون فينا قدر من وحمية المتروحين تسكى لأن نجعلنا نلتذ التذاذا غير شعورى بمشاهدة أحزان هاملت وآلام عطيل . إن مجرد قدرتنا على مشاهدة عطيل وهو يتخدد ويتغفله باجو ، وهاملت والفرص تغلت من بين يديه ، يثير فينا رعشة غريبة من اللذة . ونحس إنما نقتل إلى تفوقنا على أبطال المأسى بوسيلة واحدة على الأقل ، بالغة ما بلغت عظمتهم وشرف تقوسهم من الدرجات العلى . إننا نقف ، لحظة ما ، بجانب هذا الكاتب المسرحى الخلاق ، ثم نقسم على الدئى : وقد لا يكون سرورنا ونحن نشاهد مأساة من المأسى مشوبا بقدر كبير من هذا الشعور ، إلا أنه مالم يخامرنا قدر منه ، فالراجع أننا لن نستطيع مواصلة التفرج على رواية من روايات الشقاء من أولها إلى آخرها . لقد شأونا تلك المرحلة التى كان يحتمل فيها أن تثير آلام الغير الحقيقية ضحكنا . حينما كانت تلك المتعة الوحشية ربما جاءتنا من مشاهدة أحزان الآخرين . إلا أننا ونحن فى دنيا المسرح ، حيث نعرف أن الشخصيات التى تتحرك أمامنا شخصيات غير حقيقية ، قد تكون مستقرة فى أعماقنا بقية كبيرة من روح ذلك الطفل الذى يُغترم بمشاهدة فراشة مفروسة فى دبوس وهى تتلوى من الألم ؛ أو بقية من روح هذا الرجل المتوحش الذى لا تنطوى أضالعه على ذرة واحدة من الرأفة لعدوه المغلوب ؛ تقول إننا ونحن فى المسرح نكون أشبه بذلك الطفل ، أو هذا المتوحش ، فى الحصول على هذا السرور الخفى غير المعترف به ، مما هو فى الواقع أعظم عواطفنا بدائية .

والحق الذى لا شك فيه هو أنه لا يمكن أن ينهض جراب واحد بشقاء

- ٢٠٣ -

غُلَّتْنا على هذا السؤال ، وحينما تنهيا لنا في المسرح ، العاطفة الملائمة
للإساة ، فإن أحاسيسنا لتُسْقِثار ، وإن طبائعتنا لتقنبه ، حتى لتتملكنا
آلاف وآلاف من الأفكار العابرة ، والانعقالات التي تمر بنا في سرعة
البرق ، وقد تدخل بعضها في بعض بصورة معقدة متجهة في غموض نحو
عاطفة واحدة رئيسية حتى لتدو أخيلة العقدة والفضل ، وتهاويل الحفارة
والجرى وراء الباطل وصور اقتصار الإرادة وسلطان القدر مختاطا ببعضها
في بعض ، ومع هذا ، فالنفس يؤلف بينها في انسجام تام ، كأنما يتحدى
المنطق وتحاليله !

الفصل الثالث

الأسلوب

الفنصر الفئائي في المأساة :

لقد أجلتنا مشكلة الأسلوب لنبحثها على حدة لما لها من أهمية ، وإن كنا قد ألمنا بها إلاما فيما تتصل به من روح المأساة . ويجب أن نتذكر باستمرار ونحن نبحث هذه المشكلة ، أنها مرتبطة تمام الارتباط بمشكلات الموضوع والعمل action (ما يجرى على المسرح من حركة) ، والصراع conflict والتفريج من إصر المأساة tragic relief .

ورب نظرة هنا إلى منشأ المأساة وتطورها تعيننا على الوصول إلى حل لتلك المشكلة . لقد نشأت المسرحية عند اليونان من أغنية ؛ وفي إنجلترا كانت مرتبطة على وجه التقريب من حيث نشأتها بترتيلة دينية ، ثم تقدمت على هذه الوتيرة في كل من اليونان القديمة وإنجلترا ، ومن ثمة بقيت فيها هذه النغمة الغنائية الخاصة التي تبدى في الحوار الحقيقي أحيانا ، وأحيانا تنسق ألحانا عذبة أقرب من حيث الشكل إلى الشعر . يقول كولردج : « إن المأساة اليونانية يمكن مقارنتها بالأوبرا الجديدة عندنا ، والواقع أن الأوبرا إن هي إلا الصورة الأخيرة لما هو من صميم جميع التطورات تقريبا ، التي تطورت إليها المأساة . لقد كان من شأن مؤلفي المسرحيات الدينية في إنجلترا ، التي كان أهلها إلى هذا التاريخ لا يعرفون شيئا عن المسرحية الكلاسية ، الأخذ بالمقاييس الغنائية ؛ ثم أقبل الشعراء بعد ذلك على الشعر المرسل لجعلوه أداتهم التي لا مندوحة عنها لكتابة المأساة ، وذلك بعد أن تطورت المسرحية

على أيدى مارلو وشيكسبير ، وشعراء عصر إليزابيث الأحدث عهداً . وفضلاً عن ذلك فقد أدخلت الأغنية على المأساة باستمرار ، وكان دخولها فيها أشبه بحاجة السيدة المطاعة إلى خادمة لها ، طرأ القرون التالية كلها تقريباً .

لقد كان منشأ المأساة إذن هو الأغنية ؛ ولقد كان تطورها وفقاً لخطوط غنائية : فإذا نحن أمعنا النظر في هذا ، أفلا يجوز أن نسأل أنفسنا عما إذا كانت الغنائية ^(١) ، أو النغمة الشادية بصورة من الصور ، ليست هي أنسب الوسائل لكتابة المآسي الصحيحة بجميع ألوانها ؟ ولعل تساؤلنا أن يأخذ صورة السؤال المزدوج : ١ - هل هذا العنصر الغنائي في المأساة اليونانية ، وفي المأساة الإنجليزية في عهدها الأول ، كان شيئاً أحسن الكتاب المسرحيون بضرورته ؛ شيئاً له علاقته الوثيقة حقاً بلباب الروح المفعج . ٢ - أو أنه مجرد هذه البقية التقليدية من أصل الأنواع التي حافظ الكتاب عليها بدافع من روح الرجعية .. شيء لم يأنس أحد من نفسه الشجاعة على اطراحه ، حتى بعد أن أدى الغرض المقصود منه وأصبح غير ذي جدوى ؟ لقد كان اليونانيون لا يحافظون على الغنائية في مسرحياتهم في الحوار لحسب بل كانوا يستعملونها حتى في الأدوار واللوازم والقصائد ذات ^(٢) الأبيات الثنائية التي كان يلقيها الكورس (فرقة الممثلين) في أثناء الرقص . ولكن ... ألا يكون هذا العنصر شيئاً من الأشياء التي استبقيت ... كما استبقى الكورس نفسه ، لأهواء دنيئة ؟ لقد احتفظ شيكسبير بعنصر غنائي في شعره المرسل وفي الأغاني التي كان يدخلها في مسرحياته من حين إلى حين . ولكن ألا يكون هذا قد صنعه شيكسبير بناء على تقاليد موروثة عن عصور المسرحيات الدينية أكثر من شأنها حماسة أهل النهضة للاقتداء بالأقدمين ؟

Lyricism (١)

Strophes, antistrophes & epodes (٢)

وقبل أن نشرع في الإجابة على هذه الأسئلة لا نرى بأساً من إلقاء نظرة — قد يكون هذا مكانها — على تاريخ تلك الغنائية في المأساة . ونحن لا نجهل أن الكتاب المسرحيين في عصر إيزابث وجدوا قيمة كبيرة في تمسكهم بالشعر الجديده المرسل الذي أنام به من إيطاليا إيرل سري Earl of Sutey هذا اللون من النظم الذي له إيقاع في النطق ، إلا أنه مع هذا أقرب إلى لغة الحياة الواقعية من أى نوع من أنواع الشعر المقفى . وإذا استثنينا هذه الثنائيات العشرية المقاطع المتناثرة هنا وهناك وما كان الكتاب المسرحيون يلجأون إليه في القليل المأدر من إدغال الأساليب الشعرية في ثنايا الحوار ، كما نرى ذلك في الأغانى التى تتخلل روميو وجوليت ، فإننا نجد أن الشعر المرسل كان هو الوسيلة التعبيرية الغالبة في جميع المآسئ الإنجليزية منذ ظهور مسرحية جور بودك Gorboduc لكانتها ساكفيل ونورتون إلى ظهور مسرحيتي الخائن Traitor والكاردينال لكانتها شرلي Shirley . على أننا ربما لاحظنا ديدن من ردود الفعل في ارتقاء المسرحية ، نشأ نتيجة لاستعمال الشعر المرسل . فنحن إذا تأملنا في الثنائيات المقفاة (كالجز) وفى هذا الأسلوب العالي المستعمل في مسرحيات البطولة (الإنجليزية) التى ظهرت في أواخر القرن السابع عشر ، ثم إذا نحن تأملنا في قوافى المسرحيات الفرنسية ، أمكننا أن نتبع أثر ما كانوا يبذلون من جهد لزيادة هذا العنصر الغنائى ، ولو أنهم كانوا يحاولون في نفس الوقت تقييد النغمة الغنائية الصحيحة باصطناعهم تلك الحفصمة المبالغ فيها ، والتزامهم تلك القوانين التعبيرية الفاسدة . وسوف نرى أن هذا العنصر الغنائى المتزايد لم يتطور إلى ما هو أبعد من هذا في أسبانيا ، على يد كالدرون ؛ حيث لا نجد تلك الرثابة التى نجدها في أوزان دريدن وراسين . فلو نتيجة لهذا فالصفة الغنائية أكثر شيوعاً ، وعلى العكس من هذا نستطيع أن نعلم على نوع تطور متجه نحو أهمى الطرف المضاد ، ففى فلندره وأقرانه نستطيع أن نتبع أثرًا من عدم الارتياح لطريقة

شيكسبير في الشعر المرسل ، وبالأحرى محاولة للرجوع إلى لغة الحياة العادية حيث تتلاشى دقة الشعر ، على ما كان يُعَبَّرُ سيموندس Symonds أما الكتاب المسرحيون الذين كانوا يستعملون النثر في كتابة مسرحياتهم فكانوا أشد ثورية ؛ ونظم مأساة دآردن فخرشام ، نظم لا ينفك يهبط عن مستويات الشعر ، والآنحاء الملحوظ في هذه المسرحية قد تلفقه كتاب الطبقة الوسطى (البورجوازية) المسرحيون في القرن الثامن عشر . وقد افتتح لئو Lillo هذا النمط بروايته تاجر لندن The London Merchant ثم حدا حذوه مور Moore وهو لسكرافت Holcraft في إنجلترا ، وديدرو Diderot وغيره في فرنسا ، ولسنج وكوتزيو Kotzebue في ألمانيا . وإبسن وسترنديج في سكنديناو . حتى رسمت قدم النثر بوصفه من الأدوات التعبيرية الرئيسية في المسرحية الجديدة الحديثة .

وعلى هذا ، فالمسألة التي أمامنا الآن تأخذ صورة مختلفة اختلافاً يسيراً ؛ فليس المطلوب هو مجرد الفصل في موضوعي النظم والنثر ، لكنه اختيار واحد من وسائل ثلاث للأداء المسرحي : الشعر المقفى أو الأوزان الغنائية الخالصة ؛ والشعر المرسل ؛ والنثر الخالص .

الشعر المرسل والشعر المقفى :

لا نحسبنا محتاجين إلى إطالة القول في هذين النوعين ؛ ولعلنا إذا استثنينا بعض الأنماط الخاصة من المسرحية ، لو وجدنا أن شعر القوافي هو ، في الظاهر ، بعيد كل البعد من الحياة الفعلية ، بحيث لا يصلح أداة تمبيرية في المأساة ، وتطور المسرحية في اليونان ينير لنا السبيل في بحث هذه النقطة . فالكورس الذي احتفظ به إسكيلوس جزءاً لا يتجزأ من بناء مسرحياته ، أخذ على أيدي سوفوكلس وبوريبيدز يستقل عن موضوع المأساة ، حتى أصبح على يد بوريبيدز مجرد أداة لتقديم سلسلة

من الاغاني المنفصلة عن المسرحية انفصالا تاماً ، ولو قد ظهر بعده كاتب مسرحى عظيم آخر لكان الأرجح أن يفقد الكورس أهميته أكثر وأكثر وللكان الأرجح أن يكتفى بالحوار دونه . ولقد كان تطور ما ينتجه شيكسبير من المأسى يخطو فى جملته نفس الخطوات التى سلكتها المسرحية اليونانية . وحيثما وجدناه يغلو فى صبح فنه بالصيغة الغنائية كان ذلك دليلاً على أن هذا من إنتاجه فى عهد الشباب ؛ أما فى مآسيه العظمى والأحدث عهداً فنلاحظ أن اللغة تقترب من الحياة الحقيقية بقدر ما تسمح بذلك مقتضيات الشعر المرسل .

وعلا شك فيه أن راسين وكالدرون قد نجحوا إلى حد ما فى التعبير عن العواطف الرفيعة عن طريق الشعر المقتضى ، إلا أن جهودهما فى ذلك قد لا تعدو مجرد عمل من أعمال البراعة : tours de force . إن السبب فى سقوط مسرحيات فترة عودة الملكية ، حتى على يدى عبقرى مثل دريدن لا يقتصر على ما فيها من المغالاة فى تصوير العواطف ، ولكن لما فيها من هذه الثروة الطويلة فى الحوار . وثمة روايات أقنعة Masques جميلة بالشعر المقتضى ، إلا أن مسرحية القناع ، مهما بلغت من الجمال ، لا تسمو إلى مرتبة المأساة الراقية ... إن مما لا بد منه للمأساة على الدوام أن يكون فيها شيء يربطها بالحياة ربطاً وثيقاً ، فإذا أفقدناها هذا الرباط الذى يربطها بهذه الحياة الدنيا كانت قيمة ألا تثير فىنا أى إحساس بالرهبة أو بالجلال ومأساة بروميثيرس الطليق : Prometheus Unbound لشالى هى قصيدة مسرحية جميلة ، إلا أنها لا يمكن أن تستثيرنا أو تبتعث فىنا عوامل العجب كما يمكن أن تفعل بنا هذا هاملت أو ماكبث ، وذلك لما غرقت فيه من النغمة الغنائية الغالية ، والشعر المرسل شعر إبقاعى ، وهو يصلح للتعبير عن أممى الافكار الشعاعية ، إلا أنه بالرغم من ذلك يظل قريب الصلة بالحياة الواقعية وذلك بطبيعة تركيبه . ونجني حينما نستمع إليه لا يزججنا

ما فيه من الصياغة المصطنعة المتكلفة ، إننا نستمتع فيه إلى لغه الحياة العادية مُرَقَّعة وفي أسلوب أكثر تطرية . ونحن إذا خيرنا بينه وبين الشعر المغنى قد لا تردد في تفضيله لهذا السبب ، معترفين بأن العنصر الغنائى غير اللائق لا يصلح للتعبير عن روح المأساة فى أسمى صوره ، إلا أن الفصل فى موضوع النظم بوجه الإجمال ، والنثر ، أيهما الأداة الأصلى للمأساة ، يظل موضع نظر .

الشعر المرسل والنثر :

لعل الأنسب أن نتقدم هنا بقرار قاطع ، ثم نشرح فى النظر فى أسباب عدة يمكن إيرادها للبرهنة على سلامة هذا القرار . فقد يقال ، بوجه الإجمال ، إن الكتاب المسرحيين فى عصر إليزابث وبما كانوا على حق فى استعمال الشعر المرسل فى مآسيهم ، وإن تطور النثر فى الأزمنة الأحدث عهداً من أيام إليزابث كان تطوراً لا نشاط فيه ولا حياة ، كان تجربة خطيرة ، وغالفة لروح المأساة الراقية .

إن أحسن ما يروقنا فى المأساة هى الانفعالات . والمأساة لهذا السبب لا تتوجه فى كثير من الأحيان إلى عقول الناس ، لأنها تدور على الدوام حول أعمق اللحظات التى يمر بها الإحساس الإنسانى .

إن ثمة مآسى قليلة من الفكر الخالص ؛ وهملت نفسها التى هى أكثر من غالبية مسرحيات عصر إليزابث فلسفة ، فيها من العاطفة ما يتخلل فى ثنايا الهيكل النهي الشخصية هملت باستمرار ، على أنه قد ثبت بما قامت به الأجيال الطويلة والشعوب المختلفة من مزاوله فنون المسرح ، أن أنسب الطرق للتعبير الأدبى عن المواقف ، تعبيراً تختلف صوره وطرائقه ، هى الطريقة الإيقاعية . إن ثمة نعمة طبيعية عذبة فى العاطفة

أياً كان نوعها ؛ والمأساة ، وهى تناول تصوير العواطف ، تجدد فى السمات المنغومة تعبيرها الصحيح . وربما كان من المحتمل هنا أن نستثنى بعض المسرحيات الحديثة التى يبدو منها العنصر العاطفى مكتوباً باستمرار ، وبصورة ثابتة ، وهى يلائمها النثر لهذا السبب أكثر مما يلائمها الشعر ، فنحن مثلاً لا نستطيع أن نتصور مسرحية Strife بصورتها التى نراها ، إذا كانت مسرحية منظومة ؛ بيد أننا حتى فى هذه المسرحية لا نستطيع أن نطيل الكلام عن الأسلوب غير الإيقاعى فى المسرحية الجدية . وما لا جدال فيه أن النثر يهبط بالمسرحية التى يستخدم فيها إلى مستويات الحياة العادية إلى حد كبير . وما هو جدير بالنظر ، حتى فى موضوع كوضوع Strife ، التمسك فيها إذا لم يكن فى مقدور الكاتب المسرحى أن يضمن طابعاً أشد عمقاً برفعه تصور الموضوع كله فوق هذه المستويات المقيدة ! إن مسرحية هاردى Dynasts (الولاة بالوراثة) هى مثال للموضوع مشابه أنشأه هاردى على خطة أوسع ، وذلك لأن حقيقة القوى ضائعة فى أسباب أعمق وأقوى . ومسرحية Strife رواية شائعة فيها لمحة مستثارة من الروح المفجع ، إلا أنها ليست مأساة راقية . وهى لا يمكن أن تستثيرنا كما تستثيرنا روائع فن المأساة ، وقد يبدو أن العلة كلها تقريباً فى كونها كذلك هى واقعيتها الزائدة على الحد ، وأنفسه الكاتب أن يعبر عن تلك الحقائق العليا ، تلك الأفكار الأساسية القصوى التى تسود المأسى العظمى جميعاً .

النثر الشاعرى (الشعر المتشور) .

على أن الكتاب المسرحيين المحدثين يواجهون صعوبة خطيرة ، لأن الشعر المرسل الذى كان طبيعياً وصحيحاً وبنائياً فى عصر إليزابث يبدو الآن كأنما أصبح شيئاً قديماً مبتذلاً . والمسرحية المنظومة فى القرنين التاسع عشر والعشرين لا تسكد تعطينا شيئاً ذا قيمة ، كما تدل الدلائل على أنه من

غير المحتمل أن تقوم قائمه لهذه الاداة التعبيرية (أى المسرحية المنظومة) بحيث تصبح أداة من الأدوات التي تكتب بها المسرحيات في المستقبل . على أن نمة بالفعل دلالات على أن بعض الكتاب المسرحيين الذين يشعرون في دخيلة أنفسهم بنقص الاداة التي انتفع بها شيكسبير ومعاصروه انتفاعا كبيرا يجاهدون في سبيل الوصول إلى لغة مسرحية مشتملة في ذاتها على شيء من الصبغة الشعرية . وقد تمت بشائر هذه الجهود بخطى موقفة توفيقاً كبيراً في أيرلنده ، حيث تصافر الروح الكلتية ، واللهجة الغريبة الإيرلندية ذات النطق المثير للخيال ، البسيطة مع ذلك ، على التمهيد لقيام نوع من الحوار ؛ اصطلاحى لاشك ، إلا أنه يسير تلك الحيوية المتدفقة دائماً في لغة المسرح التي هي لون من المثل الأعلى المركز للغة الحديث العامة ، بدلا من أن تكون متميزة تميزاً مصطنعاً من الاصطلاحات العادية التي يستعملها الناس في مخاطبتهم مثال ذلك ، حينما نسمع بطله مأساة فتاة الأحرار Deirdre of the Sorrows للكاتب سنج Sygne تتكلم هكذا :

« هلبوا نثر الطين على رفاق الثلاثة ... هلبوا نلقى الردم على نايسى وصاحبيه إينل وآردن ، أو تلك الذين كانوا مفخرة إمين ... لقد كان نايسى أحسن الثلاثة ، بل خيرة أخيار كثيرين ... لقد اخترت أن تموت ، فكانت من نصيبك هذه الموتة التنظيف يا نايسى ، إنتى لم أسمع لنفسى أن أدع رأسك تفلت منى يا نايسى حينما كنا نقضى الليالى الطوال وسط طيور الششتقب^(١) والزوراق^(٢) ، جالمين ، يوسوس كل منا في أذن الآخر ؛ إنتى لم أكرز أدع رأسك يا نايسى بفات منى ، ونحن نقضى الليالى الطوال في مشاهدة النجوم تتلألأ بين فجرات الشجر في جلن دارواض^(٣) ؛ أو القدر وهو يهبط ليستريح على رؤوس التلال » .

إننا حينما نسمع هذا يثبت في روعنا أن هذا أسلوب منشور فيه نغمة

رفيفة طبيعية، وليست مجرد مزرق مهمللة مستعارة من موازين الشعر المرسل .
وحيثما نجد أيضاً البطل أولف Ulf في مسرحية لورد دنساني Dunsany
آلهة الجبل . Gods of the mountain ، وهو يكاد يفرد قائلاً :

« لئننى أجد في نفسي مساً من الخوف ... الخوف القديم ، ونذير سوء
أهد ارتسكتنا سوءاً على مرأى من الآلهة السبعة ... لقد كنا شحاذين . وكان
يفبغى أن نظل شحاذين . لقد تفكرنا لمهنتنا ثم شارفنا مصيرنا ؛ لئننى لن أخفى
ما أجد من مس الخوف بعد ، بل ... سأطلقه ليلاً الدنيا صياحاً ... إنه
سينفلت منى صارخاً ، كما يفلت كلب من مدينة حاق بها ما كتب عليها ؛ وذلك
لأن خوفي قد شهد كارثة وعرف شرّاً مستطيراً . »

حينما نسمع هذا يثبت في روعنا مرة أخرى الهدف نفسه الذى يقصده
الكاتب المسرحى . ومثل هذه النغمة الغنائية نفسها تلقاها في مسرحية
The Silver Tassie للمستر سان أوكلسى ، حيث نجد أن الفصل ليس
إلا أغنية طويلة من النثر المتأجج بالمواقف . ويمكننا أن نلاحظ اتجاهها
عمائلاً لهذا في تلك اللغة الغريبة التى اتخذها ميترلنك أداة له للتعبير عن رأيه
الرهيب في الحياة . ولم يحدث شيء من ذلك كله نتيجة الانفلات من الإيقاع
النثرى ، الذى حدث من غير وعى ، إلى حركة الشعر المرسل ؛ ففي كل منهما
قصد الكاتبون أن يؤلفوا بين نوع خاص من موسيقى النثر وبين نوع موزون
جميل في ذاته ؛ ولعل هنا مناط الأمل لمأساة المستقبل ، لقد نهض الشعر المرسل
بما كان مطلوباً منه ، وربما حل النثر الإيقاعى محله في المستقبل ليشغل المكان
الذى كان يشغله في القرن السابع عشر .

روح الإيقاع العالى السامى :

وما دمتا تتكلم عن « النظم » في المسرحية المفجعة ، ففي وسعنا إذن
أن نضع هذا « النثر الشعارى » الجسديد جنباً إلى جنب مع تلك الأداة

الخاصة التي كان يستعملها شعراء عصر إلليزايث ، وبذلك توسع من مفهوم هذا المصطلح ؛ وفي وسعنا بالمثل أن نقول إن النظم كان يسترعى انتباه كل كاتب من كتاب المآسى ، وذلك بوصفه أداة طيبة للسمو بحوادث المسرحية فوق مستويات الحياة الحقيقية ، وبوصفه الوسيلة التعبيرية الطبيعية عن العواطف . وعلى الشاعر ، قبل أن ينفذ النظم ، بسبب نظرية من نظريات النقد التي لم يعضها كما يجب ، أن يفكر طويلا فيما إذا لم يكن النظم أحد الأجراء الضرورية التي لا تنجزا من المسرحية بمعناها الصحيح ، أو أن يفكر على الأقل في حالة نبذه النظم ، أفلا يكون مضطرا إلى أن يدخل على مسرحيته شيئا آخر يعوضها به عما ألحقها به من خسارة ؟ إن للنظم قنوى أخرى غير التي ذكرنا . وإن لما يروونه عن خرافة موسيقى الكواكب أثرآ رمزياً من الصحة على الأقل . ولما ليخيل إلينا أننا مستطيعون بواسطة الإيقاع والنغم أن نصل إلى بعض أوتار الإحساس الإنساني عند الناس أجمعين . ولكن الذي لا شك فيه هو أننا ، بمجرد الإيقاع وحده ، نلس جذبات من المحال أن تتأتى بغيره . لئنا قد لا نفهم كتابا مكتوبا بنثر أجنبي ، ولكننا نستطيع إدراك ما ترمى إليه سيمفونية أجنبية بنفس السهولة التي يفهمها بها مواطن من أهل البلد الذي أعطانا هذه السيمفونية ؛ بل ربما أيقظت في قلوبنا قصيدة أجنبية ، إذا أحسن إلقاؤها ، أحاسيس وعواطف فوق مستوى الكلمات غير المفهومة ، والإيقاع بعد هذا كله تراث عام مشترك وهو يصل إلى قرارة الفرائز العامة الفطرية عند بني الإنسان جميعا ؛ وهو ، فضلا عن هذا . ليس وقفا على الإنسان وحده ، بل هو يشمل بتأثيره الخلائق جميعا ؛ ولشدو الطيور نغم محبب يقع من نفوس النامس بمثل ما يقع من أنفس الطير . وثمة سيمفونيات من الأصوات ومن الألوان تلذ العالم الطبيعي بأجمعه . فمثل هذا الاعتبار الذي نوليه قوة النظم لا جرم يعود بنا إلى اهتمامنا الأصلي بالروح العالمى العام ، وإن شئت الصبغة العالمية.

فها هنا ينحصر واحد من الوسائل الأساسية التي نضمن بها هذا الجو الفسيح الذي تتطلبه المأساة ؛ فالنظم لا يساعد بحسب على إبعاد المأساة عن مستويات الحياة الحقيقية ، بل هو يساعد أيضاً على إكسابها روح الشمول الذي تتطلبه أرقى آيات الفن .

النظم بوصفه مغرباً من مرة الفيعة :

ثم لا بأس من النظر في النظم ، آخر الأمر كوسيلة من وسائل التفريج من إصر المأساة . ولقد أشرنا إلى شيء من ذلك من قبل . في الفصل الذي خصصناه للكلام على روح المأساة ، ولا بأس هنا من أن نقرر ، من حيث الشكل ، أن النظم لا جرم يخفف بمقدار مما يقسم به روح المأساة من هول وكآبة وقنوط . ولستنا نجد مندوحة هنا عن العودة إلى كلمة sordid بمعنى سيئ أو خسيس أو حقير . فنحن حينما نتكلم عن مأساة من طبقة وضيعة لا نقصد بهذه الصفة موضوع الرواية بقدر ما نقصد بها طريقة معالجة هذا الموضوع ، وبقدر ما نقصد بها أن الرواية تفتقر إلى عنصر ما يخفف من حدة الألم فيها . والنظم الذي يعطينا هذه النعمة التي ليست سوى رمز للسيمفونية العليا والأكثر شيوعاً وروحاً عالمياً ، هذه الصيغة الغنائية هي على الأرجح ، من أعظم وسائل التفريج وبعد ، فإن قصة عطيل لورويت بأسلوب بسيط منشور ، لما زادت على كونها قصة سيئة لروية مغلصة وزوج مخدوع ، يثار لشرفه ، وهاملت هي أيضاً . . . التي لم تكن تريد على كونها قصة سيئة للملك مقتول وعلاقة تقرب من الزنا ، على أن الغنائية التي تكنتف هذه المسرحيات تساعد على السمو بها فوق مستوى الواقع ، كما تساعد على التفريج من الرعب الذي لولاها لاشعروا بريجة فيها مضاعفة . إن عطيل ، عندما يصل إلى ذروة الكراهية الغيور ، ثم يدخل وهو يتخبط وقد أعماه الانفعال ، نرى يا جوهو ينظر إليه ، وقد أخذ

كلامه يتلون بلون فيه نخامة وفيه جلال تعمدما شيكسبير من غير شك ؛
إنه لا الخشخاش ولا الحشيش

ولا كل ما في هذا العالم من مشروبات مخدرة
بمستطاعة أن نجلب إلى جفونك ذلك النوم الشهى
الذى كحل جفونك البارحة

إن هذا الشعر لا يتفق وما فطر عليه ياجو من خلق ، وإن كان شيكسبير
ربما قصد به إلى شيء هنا أيضاً ، إلا أنه يتفق والباعث الحقيقي للأساة .
لأنه شؤبوب من الموسيقى لتسكين الرعب والألم اللذين كان المشهد حرياً بأن
يثيرهما في قلوبنا لولا هذا الشعر . إننا إذا لم يكن في مقدورنا ألا نتصور
في مكان هذه الآيات من الشعر . إلا لحظة ساحرة من روح ياجو التهامية
لاستطاعتنا أن نقدر قيمتها وقوتها . وربما كان ماعمد إليه شيكسبير من إدخال
هذه الخطبة الشهيرة التي ألفاها يا تشيمو في الفصل الثاني - المشهد الثاني -
من مسرحية سيمبلين Cymbeline هو للعرض نفسه :

إن ألقاسها هي التي

تعطر الغرفة هكذا ؛ وإن لُحِب الشمعة
لينحنى تلقاءها ، متمنيا لو ينفذ تحت أجفانها
ليرى ما تحتها من أضواء ضربت فوقها
هذه النوافذ سرادقا ، أبيض في لازورد ،
مزركشا بزرقة من صنع السماء نفسها ...

وعلى يديها الأيسر

شامة ذات نقاط خمس ، أشبه بقطرات القمر من
في كأس زهرة البستان ...

والراجع أن شيكسبير تحقق من أن الموقف الذي ابتكره - هذه الفتاة
البريئة الراقدة في قراشها ، ويا تشيمو الماكر بارز من حقيقته - كان موقفاً

مرعباً غير محتمل . لقد كان موقفاً مرعباً بسبب حقارة والنفاق الظاهر فيه ، وكان غير محتمل بسبب هذا النوم العميق المفاجيء الذى أطبق على إموجن Imogen ، وهو نوم إن كان ضرورياً لتطور الموضوع ؛ إلا أنه واضح التلقيق وغير طبعى ، ولكى يقاوم هذين ، ولكى يسترعى انتباه النظارة ويلطف من شكوكهم واشتزازهم ، نراه يفاجئنا بمنطوقات غنائية مضحياً بالاشخصية (الحلق) فى سبيل التأثير المسرحى . وفى وسعنا أن نلس الظاهرة نفسها بطبيعة الحال عند كتاب مسرحيين آخرين غير شيكسبير . لقد كان الكتاب اليونانيون يعرفون هذه الوسيلة ، وكثير من أشد مشاهدم صرامة وأكثرها رعباً تتخايل فى أبهى مانسجوه من حلل الشعر . وفى الأيام الأحدث عهداً ، حينما كان أوتواى Otway يعالج موضوعاً شديد الرعب فى مسرحيته «القيم» نراه قد سلك هذا السبيل من الألم الذى أثاره ويفرج من حديثه ؛ ولذا نجد أن المشهد الأخير من الفصل الرابع ، حينما تعرف مونيما جليلة الأمر من پوليدور ، هو أسمى مشاهد مأساته شاعرية ، كما نجد الفصل الخامس يفتتح بأغنية .

لهذه الأسباب ، نرى أن أنصار المسرحية الواقعية المنشورة ، بهجرهم النظام يتخلون عن أداة صحيحة صالحة لضمان جو مسرحى وإمتاع المتفرجين . لأن ثمة من يرى أن النظم ليس مجرد بقية تقليدية من الأغنية الإنشادية أو الترتيل السكتائى ، بل إنه شيء مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالروح الداخلى للمأساة نفسها ؛ فإذا لم يكن بد من إهمال النظم وإهمال ما يقيحه من الروح الغنائى فى المأساة ، فلا مندوحة إذن من العناية الشديدة بإبراز سمات أخرى ، لمحاولة تعويض المأساة عما تفقده بسبب هذا الإهمال . وقد يكون من غير المستطاع أحياناً إبراز هذه السمات الأخرى ؛ كما يبدو لإقحامها غير طبعى وظاهر القلق والكلفة . والمأساة المنشورة العادية تسقط أعدة أسباب : منها ، افتقارها إلى جذوبة الإيقاع ، ولأن النثر ، بطبعه ، يمنع من استعمال الكثير من تلك السمات التى تبدو فى المسرحية الشعرية شيئاً طبيعياً وملائماً .

الفصل الرابع

البطل في المأساة

أهمية البطل

لقد كنا حتى الآن نوجه عنايتنا إلى الهدف النهائي ، إلى أسلوب المأساة وروحها ؛ ويبقى أمامنا بعد ذلك السؤال عن هذا الذي هو في الغالب الأداة التي يعبر بها الكاتب المسرحي عن كل من هدف روايته وروحها - وبالأحرى بصل المأساة .

وما يجب ملاحظته أن المأساة تختلف من الملهة بصفة عامة في أن كاتب المأساة يقع اختياره على فرد من أفرادها أو على شخصيتين فيها ، بسيطران بما بينهما من عظمة ، وما لهما من أهمية ملازمة على سائر شخصيات المأساة . وقد يكون ثمة ملاء تستبد فيها شخصية واحدة بكل انتباه النظارة ، أو بمظم انتباههم ؛ إلا أن أمثال هذه الملامى فادرة ومن شأنها أن تكون أقرب إلى الجد منها إلى الهزل . ولدينا من ذلك طائفة من ملامى مولير ، وملهايات L'Etourdi (الثقيل) و Le Misanthrope (كاره البشر) بخاصة ، ثم ملهاة فولبون لبن چونسون . على أن تحليلاً مختصراً لجو هذه الملامى الثلاث قد يكشف لنا حقيقة كونها ملامى مخالفة للمألوف ^(١) ، لأنها لا تثير قوانا الضاحكة فقط ، بل هي تروق الجانب الجسدى من خلقنا أيضاً . لأنها تقترب بالأحرى من فطاق الروح المفجع ، روح المأساة . والملهة من أى نوع تعتمد عادة على تتابع التركيز المسرحي في الشخصيات المختلفة حيث

(١) أنظر هذا الكتاب .

لا يكون لشخص واحد من الأهمية أكثر مما لآى شخص آخر، وحتى لا يصبح شخص واحد البطل الذى لا يحول أحد معه فى الميدان . و سترداد هذه الحقيقة جلاء بمقارنة بين أهمية مأسى شيكسبير وملاهييه بوصفها أبرز ما أنتجه الكاتبون فى عصر إليزابث وبين مسرحيات أوتواى Otway ، تلك الروايات التى تمثل إنتاج فترة عودة الملكية . ففى هاملت يكاد البطل ينفرد بالبطولة وحده ؛ وفى لير يكاد الملك وكورديليا ينفردان باسترعاء انتباه النظارة كله ؛ وفى عطيل يذهب المراكشى وياجو بالبطولة جميعاً ، وفى ماكبث تكاد تنحصر البطولة فى الأمير وزوجته ؛ وليس هذا لأن الشخصيات الأخرى لم ترسم رسماً حسناً ، بل لأنها ، لأسباب يقتضيها بناء الرواية ، لم تكسد تحظى بأى كلام هام ، ثم هى ، لأسباب يقتضيها رسم الشخصيات نفسه ، موضوعة فى مستوى أقل من مستوى الشخصيات الرئيسية . ونظرة فى ملاهى شيكسبير متبئين لنا هذا التصور المختلف تمام الاختلاف . ففى جمجمة ولا طحن نرى كلوديو وهيرو ، وبندك وبياترس ، وليوناتو وأنطونيو ، ودرجنهرى وفرجس ، وفى حلم منتصف ليلة صيف ، حيث نجد زوجين من العشاق (عاشقين وعشيقتين ١) - نرى ليساندر وهرميا ، ودمتريوس وهلنا - والحُور أوبيرون وتيتانيا ، و (الأسطوانات) بَطْطُم (أى عجز) ١ وكونس (سوجل) ومجموعتهما . ونلاحظ هنا أن الشخصيات ليسوا فى مستوى واحد فحسب ، وأنه لا يوجد بينهم من يمتاز بمنزلة أعلى من الآخر بل أن ثمة نقاطاً مختلفة متميزة تمام التميز ، وذات أهمية مسرحية . أما المأسى ، فعلى العكس من ذلك . إنها أبسط وأكثر تركيزاً ... ومسرحيات أوتواى توضح لنا هذه السمات نفسها تقريباً . ففى Venice Preserved نجد أن الشخصيات الثلاثة الذين يثرون الاهتمام هم : ييير وجافنير وبلقيديرا ، ثم نجد سائر الشخصيات الأخرى تابعة لهؤلاء . وفى البتيم

The Orphan نرى أن الشخصيات التي تسترعى أعظم انتباهنا هم بوليدور وكاستاليا ومونيميا . أما مسرحية The Soldier's Fortune فهي على العكس من ذلك ، إذ نجد فيها الكابتن بوجاردو كورتين وسلفيا ، ثم سيرديشي وزوجته ، ثم سيرچرالى جميل والخادم فريدن . ونجد في مسرحية الملحد The Atheist العجوز بوجارد وابنه وبورشيا ، ثم كورتين وزوجته ، ثم ديردفييل الملحد ثم تيودوريه وجراتيان . وهكذا ؛ بينما نرى أن الأهمية في المأساة تتركز في شخصية أو شخصيتين رئيسيتين ، نجدها في الملهاة موزعة على هيئة من الشخصيات المتناقضة . ومن أجل هذا بحثنا في مثل هذا التفصيل لشخصية البطل أو لشخصية البطلة في المأساة ، بينما لا يكون مثل هذا البحث في الملهاة غير ذي قيمة فقط ، بل غير ذي معنى . والمآسى تسمى عادة باسم الشخصية الأساسية فيها — مثل أوديب وميديا من المآسى اليونانية ، وهاملت ولير وعطيل وماكبث من مآسى شيكسبير ؛ واليقيم و The Cenci من المسرحيات الحديثة . أما الملاحى فلا تكاد تسمى بهذه الطريقة . والبطل هو الذى يخلق على المأساة أهميتها ، ويشيع فيها نفعتها .

عامل النقص في بطل المأساة :

ويحسن عندما نتكلم عن بطل المأساة أن نبدأ كلامنا برأى أرسطو في هذا البطل . وقد كان هذا الناقد اليونانى أكثر صراحة في هذا منه في الموضوعات السالمة التي سبق أن تكلمنا عنها إن بطل المأساة في نظر أرسطو شخص لا هو بالفاضل الفضيلة كلها ، ولا هو بالصادق الصدق كله ، وليس بالمجرم العريق في الإجرام ، الذى يقارف الإثم أو الرذيلة عامداً متعمداً ، ولكنه يقع فيها بسبب من أسباب الضعف الإنسانى . ومعنى هذا ، أن بطل المأساة يجب في رأى أرسطو أن يكون ذا عجايبا نبيلة ، بيد أنه يجب

في رأى أرسطو أن يكون قيناً بالوقوع في بغض الخطأ ، إما بسبب جهله
للشئون التي لا يسمو إليها علمه ، وإما بسبب الأهواء الإنسانية . وقد تدرج
أرسطو في كتابه الشعر من هذا إلى الإشارة إلى طريقين ^(١) من طرق
التطور في تصوير هذا البطل ، إلا أن تقسيمه ذاك هو تقسيم منطقي أكثر
منه تقسيماً انتقادياً محكماً ، ونحن ربما وجدنا خصائص البطل المميزة له
في المسرحية المفجعة أكثر امتداداً إلى حد ما في المسرحيات اليونانية
والمسرحيات الحديثة مما صورها هو .

الغلط غير المقصود والمجهالة الخالية من التفكير :

إن ثمة ، قبل كل شيء ، كما لاحظ ذلك أرسطو ، البطل الذي يتصرف
تصرفاً خاطئاً بسبب غلطة تحدث عفواً . فهذا هو الضعف الإنساني الناشئ
عن الجهل (أى عدم العلم) . والآنموذج الغد الذي أورده أرسطو في كتابه
الشعر لهذا الضعف القائم على عدم العلم هو مأساة أوديب لسوفوكلس ،
تلك المأساة التي ينافي تصور المؤلف للبطل فيها ما كان يتصوره شيكسبير
منافاة واضحة ، وإن يكن كتاب كثيرون من الإنجليز قد نسجوا على منوال
هذا التصور في شيء من التعديل . لقد كان هذا التصور نمطاً مناسباً
في اليونان القديمة بسبب ديانتها في ذلك العهد ، ولكنه بعد أن زالت
هذه الديانة يبدو شيئاً يكاد لا يلائم الذوق الحديث ، وأنه إذا عولج
في زمننا هذا فلا بد من معالجته في أعظم ما يمكن من الاحتراس الشديد .
ونلاحظ أن بعض الكتاب المسرحيين قد عادوا في القرن السابع عشر
إلى استخدام البطل الذي يخطئ عن غير عمد للخطأ ، وذلك بعد أيام
شيكسبير مباشرة . ومن الراجح كل الرجحان أن السبب في إحياء هذه السمة
ما وقع فيه كل من بومونت وفلنشر من أخطاء غريبة في ملاهيها المفجعة

(١) إن ثمة طريقاً ثالثاً ، لكنه لا يكاد يؤدي إلى المأساة .

الرومسية التي كانوا يكثرون فيها من إدخال الشخصيات الضمنية بشخصيات المسرحيات اليونانية ، وإن لم يتجهوا بها في كثير من الأحيان نحو نهايات مفعمة . وفي عهد عودة الملكية وجد هذا النمط مثالا فذاً في مسرحية القيم ، حيث يرتكب أحد أبطال الرواية قفلة ذات خطورة مفعمة لأنه لم يكن يدري بمجموعة من الحقائق المعينة ، ولم يكن هذا يختلف من موضوع أوديب إلا من حيث أن الجريمة التي ارتكبها البطل كانت في ذاتها جريمة كريمة ، حتى بالرغم من أنها وقعت لجهل البطل بتلك الحقائق ، مما جعلها شيئاً مفعماً حقاً . ولا جرم أن المأساة نشأت من عدم علم بوليدور بأن مونيما قد تزوجت أخاه كاستليو ، ولكن العمل المفعم لم يُنفذ بأكمله في غير علم بأسبابه ؛ لقد كان الدافع إليه هو شهوة بوليدور ، تلك الشهوة التي هي ضعف حقيق في الإنسان ، ثم ما كان يتظاهر به كاستليو كذبا من تحرر ، وهكذا نجدنا في القيم أمام رواية ذات جوهر ، أو ذات تصوّر ، وأن الفكرة اليونانية قد تعدت على ضوء هذا العنصر الأحداث عهداً ، عنصر الضعف الإنساني المباشر الذي لا يقوم على مجرد علم البطل بالدافع له على ارتكاب الجريمة . ونحن حينما ننظر في هذه المسرحية قد نلاحظ أن الموضوع الذي عدل هذا التعديل العام كان من الموضوعات الشائعة في فترة عودة الملكية ، وأنه قد ظهر في الفينة بعد الفينة في المسرحيات الأحداث عهداً ، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ؛ وأنه كان السبب في ظهور جميع هذه الزيجات المهلكة ، و« البراءة والسذاجة القائلة » التي راجت في الفترة من سنة ١٦٦٠ إلى ١٧٠٠ ، كما أنه كان السبب أيضاً في ظهور الباعث المفعم في مأساة لـ Fatal Curiosity : Lillo التي صدرت في منتصف القرن الثامن عشر .

الخطأ المقصود :

وثمة ، إلى جانب هذا الخط ، ذلك البطل الذى يتردى فى الخطأ عاماً إلى ذلك واعياً به وقد لاحظ أرسطو ذلك أيضاً ، وضرب له مثلاً بمأساة ميديا . ويمكن إبراد أمثلة أخرى لذلك ، مثل شخصية هيبوليت ، فى مأساة هيبوليت ايوريبيدز أيضاً ؛ والشخصية نفسها فى المأساة نفسها لسنكا ، التى يمكن مقارنتها أيضاً بشخصيات مماثلة فى المسرحيات اليونانية والرومانية . وقد نسج شيكسبير وكثيرون غيره من شعراء عصر إليزابيث على منوال هذا التصور ؛ فمأساة ماكبث لها بطلها الحقيير الشرير ؛ ومأساة عطيل فيها بطل حقير شرير مشابه لهذا ، وله شخصيته الرئيسية الهامة فى الرواية ، وهذا ، بالرغم مما فى المأساة من الخصائص المميزة التى تجعلها من روايات التصور الممتاز أيضاً ؛ وذلك أن جريمة القائد المغرور تنبع من فعله شعورية ، بينما نراه قد ضل به فيما يتصل بالحقائق الصحيحة للموضوع . وواجب الكاتب المسرحى وهو يصور شخصية من هذا الطراز الذى أشرنا إليه آنفاً ، أن يعرض عرضاً واضحاً آثار الرعب والاشمئزاز التى تثيرها الجريمة التى ارتكبها البطل . وقد يصنع الكتاب الرومسيون ذلك بتوضيهم تبديلاً فى الشخصية ، أو فى خلق البطل ، بعد ارتكابه جريمته ، كما هى الحال فى ماكبث . ولعل شلى كان يتمثل الفكرة نفسها وهو يصور تلك الشخصية الغريبة . . . شخصية بياترس سنسى . أما الكتاب الكلاسيون فلم يكونوا يوضحون استنباع البطل لجريمته إلا قليل ارتكابه للجريمة . أو بعد ارتكابه لها مباشرة كما نرى ذلك فى قصور إسكيلوس لبطله أورست . فإذا أغفل الكاتب إظهار هذا الرعب والاشمئزاز فى بطله ، كما هى الحال فى مأساة هيبوليت لسنكا ، فإن الرواية تنزل حتماً إلى مستوى بنائى هابط ذى صبغة ميلودرامية بحتة ؛ وذلك لأن المأساة ، كما شاهدنا ، يجب ألا تثيرنا بإشاعة الخوف فيما لحسب

بل يجب أن تتسامى بنا أيضا بإشاعة روح الجلال فينا ولعل افتقار مأساة
نسبى إلى هذا العنصر الجوهري هو الذى ينقص من متعتنا ونحن نقرأ
هذه الرواية أو حينما نشاهد تمثيلها . وبالرغم مما يوجهه المعجبون بشلى
من آيات الثناء إلى أدبه ، فإن هذه المسرحية لا ترتفع إلى مستوى ما تمتاز به
روايات شيكسبير وسوفوكلس من شرف الروح وسمو الشاعر . إن شلى
يُخفق فيما يخفق فيه فورد ، لا لنفس الأسباب بالضرورة ، ولكن بطريقة
مشابهة بالضبط .

وأشبه شخصيات شيكسبير بطراز شخصية پوليدور ، هى شخصية هذا
البطل الذى يجلب الدمار على رأسه بسبب فعله لم يفكر في عواقبها ،
فعله تنبع من خلقه (أو شخصيته) هو نفسه ؛ فالملك لير لا يكاد يرتكب
وزراً ، سواء كان عن عمد أو غير عمد . ولكن تَبَنُّدَه لكورديليا عمل
مصدره المباشر هو أخلاق وطباع لير نفسه ، ثم هو السبب المباشر لما قاساه
من آلام . ومثل هذا كوريولنس ، الذى يمشى إلى ما فيه دماره بسبب
كبريائه وأنفته الأرستقراطية - تلك العيوب التى تعنى عينيه عن جميع
الاعتبارات الإنسانية الأخرى . ومثل هذا أنطونى الذى يفرق في لجة
الحب وتجلب عليه الدمار قبله من شقى كليوبتره . ولعلنا نستطيع أن
ننظر إلى شخصية أورست في مأساة أندروماك لراسين من وجهة نظر قريبة
الصلة بهذا كله .

الضعف والطموح في البطل :

ثم هناك هذا البطل الذى يواجهه عمل أكبر مما فى طاقته . وهو بطل
يقفنا بالتاكيد لإزاء ضعف إنسانى ، إلا أنه ضعف يتمثل في عمل خاطئ
من نوع لا مثيل له ، وهاملت لا يمت بصلة إلى أوديب ، ولا إلى ميديا ،
وفى وسعنا أن نتحقق من أن نسيج المأساة الذى يلفه قد غزلته له شخصيته

هو ، وأن تردده وتوانيه قد ساقا إليه كارثة عامة تقريباً ، إلا أنه ليس بطلا شريراً (Villain) بأى حال من الأحوال ، ثم هو لا يعمل من جانبه ما يتعجل وقوع العمل المفجع .

وأبطال مارلو هم من هذا النوع الذى يمكننا أن نسميه : النمط المتفرع عن شخصية هاملت . وعما لا يقبل الشك أننا فى مسرحيات مارلو نجد أن طمع أبطالها يتعجل إلبهم دمارهم ، إلا أن أساس العمل المفجع يبدو أنه يتركز بصورة أشد تحديداً فى مقاومة قوة إنسانية ذات أبعاد متناهية العظم ، لقوة أعلى منها وأشد قوة ، وهكذا ينتهى البطل إلى مصيره المحتوم بسبب هذا الضعف الإنسانى ، أو بالأحرى بسبب رغبته فى المعرفة أو رغبته فى « السلطان المطلق » . إلا أن عنصر الآسى فى المسرحية يتركز فى هزيمة هذه الرغبة أمام قوة خارقة للطبيعة . ونحن نلاحظ أن مسرحية بروميثيوس لشللى تقترب اقتراباً شديداً من نمط مسرحيات مارلو هذه ، وإن اختلفت هذا الاختلاف اليسير فى طريقة تناول موضوعها عن طريقة تناولها اليونانية على يد إسكيلوس . ومأساة كين Cain (قاييل) للورد بيرون لها هى أيضاً نفس هذه الخصائص .

البطل الذى لا عيب فيه :

ولا بأس هنا من البحث فى موضوع البطل الذى لا عيب فيه ؛ لقد قرر كل من كاستلفترو ، وروسى Rossi^(١) ، من تقاد عصر النهضة ، أن الشخص ذا الضعف الإنسانى الحقيقى ليس هو وحده الذى يبرز فى المأساة ، بل إن محورها الرئيسى قد يكون شخصاً لم يثل شرفه عيب خلقى ، شخصاً طاهر الذيل ، لم تمتد يده إلى عمل من أعمال الإثم . ولعله لا ضير فى نظر هذين السكاتيين من أن يكون القديس رجلاً صالحاً لأن يصبح بطلاً فى

(١) و كتاب : Discorsi....intorno alla tragedia (1590) ص

مأساة . وياخذ الدكتور سمات بهذا الرأي نفسه، وذلك في بحث عن المأساة، (المنشور في مجلة الجمعية الإنجليزية Studies المجلد الثامن) حيث يقتبس أمثله من الأناجيل ، ومن قصة كلاريسا Clarissa للكاتب تشردنس (١) . إن موضوعنا هو المسرحية ، ومن الخطر الشديد نقل موضوع البحث من لون من ألوان الأدب إلى لون آخر ... ولكن لا بأس ... لقد رأينا أن القصة تهدف إلى هدف بعينه ، وهي في وسطها إلى هذا الهدف تستخدم طرقاً مختلفة كل الاختلاف عن الطرق التي تستخدمها المسرحية ... بينما تدفعنا إلى قراءة الكتاب المقدس عواطف غير العواطف التي تدفعنا إلى قراءة غيره من ألوان الأدب . إننا لا نملك من المسرحيات المفجعة ، التي خلا أبطالها من العيوب خلواً تاماً إلا عدداً ضئيلاً ، مما يجعل أرسطو على حق حينما قرر أن هذا اللون غير ملائم للمأساة . ولعل روميو ينخرط في هذا النوع (Genre) ؛ فهو كما صورته شيكسبير لا يقترب خطأ من الأخطاء التي تؤدي إلى المهالك ؛ وأسباب منايه تأتي كلها من ظروف خارجية ؛ ولم يكن في وسع الحبيبين أن يسلكا سبيلاً آخر غير الذي سلكاه ، وهما يختلفان من أوديب الذي كان يجهل قوى أعماله التي أدت إلى كارثته ... فهما قد أبرما عقدة زواجهما بأعين مفتوحة ، والقدر وحده ، أو الصدفة وحدها ، هي التي تحطم ما تعاهدا عليه من ذلك الحب . وثمة كاتب يدهي جريفينوس (٢) ذهب

(١) سمويل ريفردينس S.Richardson (١٦٨٩ - ١٧٦١) قصص انجليزية اشتمل بالطباعة وكتب طائفة جيدة من القصص وكان يجيد الكتابة عن المرأة أكثر مما يجيد الكتابة عن الرجل وقد ألهم قصصه كتاباً كثيرين وظهرت مجموعة قصصه في ١٩ مجلداً سنة ١٩٠٥ ، وكفاه نغراً أنه أستاذ دييرو ، وولترسكوت (د) .

(٢) جورج جوتفريد جريفينوس G.G.Gervinus (١٨٠٥ - ٧١) مؤرخ ألماني عظيم الشأن ديموقراطي النزعة ، كانت ديموقراطيته سبباً في اضطهاد ملوك ألمانيا له ، مما جعله يطلق السياسة ويترغ التاريخ السياسي والأدبي - وقد ألف موسوعات عظيمة القائمة = (٢ - ١٥)

إلى أن غلطة روميو وجوليت هي أنهما أبرما عقدة زواجهما دون أن ينالا موافقة والديهما على ذلك ؛ إلا أن مثل هذا الرأى يبدو رأياً ملفقاً بادی البطالان ، ومجرد حجة تصدبها صاحبها أن يكتشف ضعفاً إنسانياً فى أخلاق روميو . أما الرأى الصحيح فهو أننا فى مأساة روميو وجوليت نبدو كأننا تلقاء مأساة من مآسى القدر الخاص . وأتينا نخفق ، بناء على ذلك ، إذا حاولنا أن نشعر هنا بالانفعالات التى كانت تتلاعب بشخصية مثل هاملت أو شخصية مثل عطيل . ومن الصوبة الشديدة حقاً أن نفسر لأنفسنا الأثر الحقيقى الذى تركه مأساة روميو فى أذهاننا . إنه ليس ، كما زعم البعض ، أن الغلطة التى بسببها يتعذب أبطال المآسى الأخرى غلطة أخلاقية . ثم إن أولئك الذين يقولون إن هاملت جر على نفسه البوار بسبب توائيه يقررون أن مهمته كانت مهمة رجل سفاح ، وبالأحرى مهمة جلاد (عشماوى ١) . وهذا تصور لا ينشأ إلا بسبب رغبة غير منطقية فى الزج بين الأهمية الأخلاقية ، وبين الغلطة المفجعة ، وقد يكون أقرب إلى الصواب هذا التفسير الذى يذهب أصحابه إلى أننا ، تلقاء هاملت وعطيل ، نكون أمام بطلين كتب عليهما سوء الطالع أن تمر بهما ظروف من المحال أن يغالبها ، لأنهما غير ندين لها ؛ بينما نحن فى روميو وجوليت نكون أمام قصة عادية من قصص الحب ، وهى قصة كثيرة الحدوث ، كل ذنبها أنها تجرى ضد هوى المجتمع . فبينما نرى هاملت مسوقاً بسبب جيلته إلى الاندفاع فى طريقه بدون توقف ، نرى الصدقة البحتة ، وسوء طالع اللحظة عابرة ، سبياً فى هلاك هذين الحبيبين . إن نهاية سعيدة لهاملت ، أمر لا يمكن تصوره . أما مأساة روميو وجوليت فقد كان يمكن بسهولة أن تنتهى نهاية ملهاة مفجعة (Tragi - comedy)

== . وله أيضاً كتاب عن شيكسبير حاول فيه أن يجمعه شامراً كلاسيكياً مخالفاً بذلك جميع من كتبوا عن الشاعر العظيم — وله كتاب آخر عن هاملت وشيكسبير — هذا عدا مؤلفاته عن الشعر الألمانى (د)

وذلك باستيقاظ جوايت في القبر ، ومصالحة الوالدين . إننا لا نشعر في آلام جوليت وبطلها روميو بغصة الفجيرة ، لأن عاطفتها عاطفة مبهجة ، وظلام موتها لا يتصل بسبب بهذا الظلام الروحي الذي تلمحه في هاملت وعطيل ولير .

البطل ينفك من مله أعلياه :

ويمكننا أن نجعل من البطل الذي يتردد بين واجبين ، نطاً من الأبطال مستقلاً تمام الاستقلال عن الأنماط الأخرى التي أسلفنا الكلام عنها وذلك بالرغم من وجود عناصر معينة يشترك فيها وهؤلاء الأبطال . وهذا البطل لا يزيد — إلى حد ما — على كونه صورة مختلفة قليلاً عن صورة البطل الذي يتصرف تصرفات خاطئة بسبب ضعف في نفسه ، أو بسبب غلطة ما ، والفرق الوحيد بينهما هو أنه يواجه واجبات متقابلان لا يحصى له منهما ، ليس بينهما واجب خبيث ، أحدهما يمثل سلطان الواجب العام والقانون العام كذلك ، والآخر يمثل سلطان الإحسان والعاطفة . ويمكن هنا أن يتم العمل المجمع بفعلة شعورية أو لاشعورية تابعة من ناحية من نواحي الضعف الخلق ، إلا أن أهمية الرواية تتركز بنوع خاص في هذا التماسك الداخلي بين رغبتين أو مثلين في ذهن البطل أكثر مما تتركز في العمل الخاطئ الذي ارتكبه البطل . وفي الإمكان الشعور على هذا النمط في أشد صورته حاجة وأكثرها مبالغة في مآسى البطولة التي ظهرت في فترة عودة الملكية . ومهما بلغت مآسى دريدن من الكآبة ، فنحن نلصق ما في أبطاله من عناصر العظمة المفجعة . ومن المستطاع كذلك أن نكشف عن أمثلة من ذلك في المآسى الفرنسية المنظومة بالشعر المفقس في الحركة الكلاسيكية الحديثة . وهذا النمط يغلب على جميع شخصيات راسين المسرحية تقريباً . وآثاره بارزة في مسرحيات فولتير ، ومن ثم نكاد نراها في كل مأساة

كلاسية من مآسى القرن الثامن عشر فى انجلترا ، كما نراها أيضاً فى أنطونى ، كما
نصوره شيكسبير ، وإن كانت المقارنة بين رواية شيكسبير وبين روايتى دريدن
القريبى الشبه بها ، وهما All for Love و The World Well Lost
تربنا كيف أن شيكسبير قد أشاع الروح الإنسانى فى نبرات هذا الصراع
المتناهية الحدة ، كما لطف منها أيضاً ، بعكس ما نشاهد فى مآسى فترة عودة
الملكية التى تشتد فيها حدة هذه النبرات .

العيب الذى نسيه الظروف :

ولعلنا نجد أنفسنا آخر الأمر إزاء نمط آخر من أنماط البطولة يمكن
أن نعدّه هو أيضاً فرعاً من هذا النوع الذى يتصرف أصحابه تصرفاً خاطئاً .
والبطل الذى يقتضى إلى هذا النمط يسلك فى حياته مسلكاً إجرامياً ليس
سببه عيباً فى تكوينه ، ولكن سببه ظروف تعمل ضده بقسوة ومرارة ،
وهو بالرغم من جرائمه يبقى أميناً صافى النفس ، وأحسن الأمثلة على ذلك
ما نلّسه فى مسرحية اللصوص Die Räuber لشللر ، حيث قضت
الظروف بأن يصبح بطلها شارلز دى مور رجلاً خارجاً على القانون بسبب
تصرفات أبيه الذى خدعه ابنه الأصغر فرانس دى مور فكانت هذه
الجريمة ... ففرنس هنا هو الشخص الشرير ، وهو الذى يقص أثر أميليا ،
ويحبس أباه فى قبو ، ثم يكون شارلز أداة انتقام ، وينقذ والده ، ويقرر
أن يسلم نفسه آخر الأمر للعدالة . وواضح من هذا أن ذلك النمط يمت بصلة
إلى الأبطال الشريرين العاطفيين أو ما نسميهم الرجال « الأخيار الأشرار »
الذين شاع ذكرهم فى القرن الثامن عشر ، إلا أننا نلاحظ أن صبغة العاطفية
فيه عالية مطهرة . وأنه ، كما لا يخفى ، قصوّر حديث ، وهو وإن استخدمه
الكتاب الرومنسيون ، له آثاره فى عدد من مسرحيات القرنين التاسع عشر
والعشرين .

موقف البطل في المسرحية :

وقبل أن نترك هذه الأنماط المحددة المعالم من أنماط البطولة قد يلاحظ أنه فضلا عن أنواعها العديدة المختلفة يوجد موقفان مختلفان جد الاختلاف يمكن لأى نمط أن نسلكه فى الروايات التى تظهر هذه الأنماط فيها . فمن الممكن أن يوضع أى بطل من هؤلاء الأبطال فى أى مأساة ؛ إما فى موقف إيجابى أو موقف غير إيجابى ؛ فثمة ، من جهة هذا البطل الذى يتسلط على مجرى الرواية كلها . مثل أورست الذى يهيم على مأساتى إيسكيلوس والفيرى كلتيهما ، وماكبث الذى هو القوة المحركة فى مأساة شيكسبير ، فى هذه الروايات نلاحظ أن كل ما يجرى على المسرح من حوادث ينبع من أفكار البطل نفسه ومن عواطفه ، ولا يكاد تطور الموضوع فيها جميعاً أن يتأثر بأى شخصية أخرى ؛ وثمة من جهة أخرى ذلك البطل الذى من صنف لير ، البطل الذى « ميساء إليه أكثر مما أساء هو » ، ولير يعطى الدفعة الأولى للقوة التى تحرك مأساته ، إلا أن هذا المشهد الأول الذى يبدو فيه وهو يوزع ملسكه ، إن هو إلا افتتاحية تقريبا ، وكان يتحتم فى المسرحيات غير الرومانسية أن تقدم هذه الافتتاحية إلى الجمهور على لسان راوية ، فبعد أن يتهى هذا المشهد نرى الريح تهب على ضد لير ، ونرى تصريف الأمور ينتقل من يديه إلى أيدى بناته ؛ فهذا الموقف الثانى للبطل هو من المواقف التى ندر أن استخدمها كبار الكتاب المسرحيين ، بسبب ما يفهم منه من عجز البطل نفسه . ولم يستطع أحد غير شيكسبير أن يصور لنا بطلا مثل لير ، له هذه المهابة وذلك الجلال ، وهو فى أشد ساعات محنته وشقوته .

البطل الصنو :

وثمة أمر آخر جدير بأن نلم به . ففي بعض الروايات ، وبخاصة روايات عصر إليزابيث ، لا يقتصر الأمر على وجود بطل واحد للمسرحية ، بل يوجد لها بطلان ، ومن الاحتكاك أو الصراع بين شخصيتيهما ينشأ الانفعال المفعج في المأساة . أى الرجلين نستطيع أن نقول إنه بطل مأساة عطيل : عطيل أو ياجو ١٩ إن عطيل نفسه يكاد ألا يفعل شيئاً حتى آخر الرواية . بينما ياجو هو الذى لا يفتأ يفسج بُرد الموضوع ، ويسترعى معظم انتباه النظارة في الرواية كلها . إننا نبدو في هذه المأساة أمام شخصين رئيسيين بالفعل : أحدهما ياجو بما رُكِّب في طبعه من هذا الضعف الإنساني المرعب وهو ماضٍ في لعبته البشعة من الغش والخداع ؛ ثم عطيل بهذا اللون الآخر من ألوان الضعف الإنساني المختلف من ضعف ياجو ، وهو يتحرك ببطء نحو مصيره المحتوم الذى ينتهى به إلى البوار ... فهذه إذن ليست مأساة ذات بطل واحد مثل مأساة هاملت أو مأساة لير . وهذه الحال نفسها واضحة في روايتي Venice Preserved واليقيم ... ففي الرواية الأولى نلاحظ أن جافير وبيير بطلان كليهما ، وأن مصدر الشقاء والخلع في المسرحية هو ضعف جافير وقسوة بيير المتحجر القلب . أما في اليقيم فلم يكن من الممكن أن يتطور أى موقف مفعج عن پوليدور وحده أو كاستليو وحده ، والذى أصابهما من البوار والنعاسة ما أصابهما إلا بسبب وضعهما متجاورين متصلين أحدهما لزاء الآخر .

المأساة التى رو بطل لها :

ثم نجد في السنين الأخيرة تطوراً ملحوظاً لنمط غريب من أنماط المأساة

يرجعون أنه يدل على نوع جديد قائم بذاته ، كما يدل على أنه ، إلى جانب هذا ، تطور وامتداد لنطاق المأساة ، وحركة تقدمية تنهض برهانا على استمرار العنصر البنائي الباهر في هذا النطاق . فتحن تصادفنا في كثير من الأحيان روايات تبدو كأنما تفتقر افتقاراً كلياً إلى بطل ذي شخصية متناسبة السمات منزلة الأجزاء ، ومن هذه الروايات الكفاح Strife والعدالة Justice لجون جولدورثي ، و The Silver Tassie لمستر أوكاسي . ففى مسرحية الكفاح لا يمكننا أن نقول من هو البطل ، هل هو قائد العامة أو زعيم السادة . وفي العدالة ليس البطل على التحقيق هو ذلك الكاتب الضعيف الإرادة الذي يرى له . وفي The Silver Tassie ليس هو لاعب الكرة من دبلن ، الذي حطمته الحرب . وليس في هذه الروايات شخصية واحدة ، أو زوج من الشخصيات يمكن أن يتألقا بدرجة تكفى لأن نجعلهما من الكبر بحيث تكون لهما أهمية غالبية في أذهاننا ... ومن ثمة لا نجدنا إزاء بطل ، أو بطلين ، بالمعنى القديم لكلمة البطولة . ومع هذا ، فكل من تلك المسرحيات تستحضر في أذهاننا قطعاً شيئاً له طابعه المنفجع ولقد تبين بعد عرض مسرحية The Silver Tassie أنها إحدى التجارب الغدة في عالم المأساة . والآن ، يتضح أن هذا الطابع المنفجع لا ينشأ فقط من مجرد مشاهدتنا لواحد من الناس ألمت به الحادثات وحاق به العذاب الشديد . بل ثمة ما هو أكثر من ذلك . وقد يبدو لأول رهلة أن تحليل مصدر انفعالاتنا تعليلاً مضبوطاً هو أمر عسير . على أننا لا نكاد نتأمل في هذا لحظة حتى يتكشف لنا أن الأشخاص الهامة في كل من تلك الروايات ما هي إلا مجرد رموز ، أو أعضاء ، للإنسانية ؛ ولقد تناولنا هذا الوجه من أوجه المسرحية الحديثة بالبحث السريع في الفصل الذي خصصناه للشمول — أو الروح العالمي — في المأساة . ويمكن هنا أن نزيد شيئاً على ما قدمنا . فتحن إذا تناولنا مسرحية The Silver Tassie

بالبحث أوشكنا أن نقول إن البشرية هي المسئول الأول عن هذا الضعف الكبير في الإنسان . فلقد سمحت لنزوة الحرب البدائية بالسيطرة عليها وتحقيق ذاتها ، وكان من أثر هذا أن تمزقت وسالت دماؤها . إن الشخص الذي يضطلع بالدور الرئيسي في المسرحية ليس ، من أجل هذا ، هو البطل في ذاته ؛ إنه قد يتبوأ هذا المركز لا لشيء إلا لأنه لإنسان . ويتجلى هذا جلاء تاماً في الفصل الثاني من المسرحية - الفصل التعبيري - من المأساة ، حيث لا يقوم هذا الشخص بأى دور على الإطلاق ، وإن يكن موضوع الفصل يتناول هذا الجزء من المأساة الذي هو أساسها الحقيقي . ومثل هذا يصدق على مسرحية العدالة . فقد وضعت الإنسانية ، بسبب خطأ من أخطائها المميتة ، مجموعة من القوانين كان من نتيجتها أن تصدر أحكام ظالمة في بعض القضايا ، ومن هنا يكون فولدر المسكين مجرد جزء لحسب من البطل الذي هو أعظم منه ، ألا وهو الإنسانية كلها .

وهذا هو الشأن ، كل الشأن . حينما وجهنا النظر في كل ما يظهر على المسرح هذه الأيام من المأسى الحديثة ، ليس فقط في هذه المأسى التي يوجد فيها أبطال على التحديد ، ولكن في تلك المأسى التي بُذلت فيها بعض المحاولات لتصوير شخص بارز رئيسي من هذا النوع أو ذاك . في هذا النوع الأخير من المأسى نجد دائماً ما يقوم شاهداً على رغبة الكاتب المسرحي في تلطيف معنى الفردية المستقلة . وتمثيلية أبراهام لنكولن مسرحية تاريخية ذات بطل واحد ، ولكن الكاتب (جون درنكووتر) كان حريصاً كل الحرص على جعل بطله لنكولن رمزاً لشيء ما منفصل عن شخصيته ؛ إننا لا نكاد نرى فيه رجلاً كما نرى رجلاً فيمن يُسمَّون هنرى ورتشارد من شخصيات شيكسبير . إنه قوة رمز لها برجل من الرجال . ومثل هذا ماري ستيوارت التي كانت مأساة شخصية في أيدي الكتاب المسرحيين السابقين ، حتى إذا تناولها جون درنكووتر أصبحت في يده

مسرحية لطيفة خاصة من طبقات الزواج الإنساني ، ترمز في شخصية الملكة الاسكتلندية إلى طبقة لم تنفك في حرب ضد القوى الاجتماعية ، وضد المثل الاجتماعية ، سواء كانت تلك الطبقة في القرن السادس عشر أو في مصر القديمة ، أو في أيامنا هذه . ومن ثمة كانت رغبة المستر درنكوتور في تأكيد هذه النقطة ، حتى إنه لم يدع مسرحية ماري سقيوارت هذه تستقل بنفسها . فهو لم يدخل المقدمة لأى غرض إلا لتوضيح أن ماري متصلة روحياً بزمنا هذا ، وأنها ليست شخصية عديمة النظير ، بل هي رمز رفيع لنقط معين من العقل والروح . والراجح أننا لا نستطيع أن نجد أى مثال آخر أوضح من هذا المثال لانجماهاات الفن والفكر في عصرنا الحديث . وقد يخطر في بال الإنسان أن الحركة التعبيرية ^(١) التي راجت في العهد الأخير ، كما تبدو في مسرحيات الهرتولر Her Toller ^(٢) مثلاً ، ليست إلا مجرد وجه آخر لهذا الاتجاه الرئيسى . ففي مسرحية الدهماء والرجال Masse - Mensch نلاحظ أن عنوان المسرحية نفسه قد قصد أن يسترعى الانتباه إلى هذا الغرض الذى يمحول في ذهن الكاتب .

وبمكثنا أن نبين في الحال مدى الفرق بين هذا وبين ما كانت عليه الحال فيما سلف قبل هذا ، حينما تقارن بين هذا النقط من المسرحيات وبين مسرحية تمثل روايات عصر إليزابيث . ولتكن هذه المسرحية «عطيل» التى تقي بالغرض ؛

(١) المذهب التعبيري Expressionism هو ذلك المذهب الذى يعنى فيه الفنان بالروح مجردة في قطبته الفنية سواء كانت مسرحية أو تنالاً . . . الخ حتى تبرز لنا عارية — وذلك بعرضها لأزمة نفسية حادة — وكان أول ظهور للمذهب التعبيري في ألمانيا على يد الكاتب المسرحي كيد (د) .

(٢) الهرتولر كاتب مسرحي ألماني (١٨٩٣ — ١٩٣٩) من مواليد مدينة سايبوتشين واشترك في حرب (١٤ — ١٨) ثم سجن لاشتراكه في ثورة ميونخ الاشتراكية — وله حلة مسرحيات من المذهب التعبيري — وكثير من شخصياته نماذج بشرية Types — وقد انتشر في الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٣٩ (د) .

فنحن سرعان ما نتيين أن غلطة عطيل هي غلطة خاصة به هو ولا تتوقف إطلاقاً على تقاليد اجتماعية ؛ والإنسانية خارج نفسه ذات قيمة قليلة ، أو لا قيمة لها فيما يتصل بعواطفه أو بما قدر له . إن الكاتب قد يوحى بأن حالة عطيل ربما طابقت أحوالاً تماثلها في مكان آخر ، إلا أن هذا موضوع يختلف اختلافاً تاماً . ومعالجة بطل الرواية بوصفه مجرد جزء من كل عظيم قد لا تكون للبطل عليه إلا سلطة قليلة ، أو قد لا تكون له عليه أية سلطة على الإطلاق ، هي معالجة فريدة في نظر المسرح الحديث .

البطلة :

ويؤدي بنا تصوير المستر درنكووتر لمارى ، ملكة الاسكتلنديين إلى مشكلة تصوير البطلة في المأساة . فلقد لاحظنا من قبل أن المأساة تختلف من الملهة في أنها في كثير من الأحيان تكون مذكّرة كلها ... واستعمال الكلمتين : مذكر ومؤنث ، مخفوف بالطبع ، بصعوبات غريبة . وذلك لأنهما قد لا يعنيان الجنس لخصب ، بل قد يعنيان أيضاً تلك السجاياء التي كان يقسم بها كل من الجنسيتين في القرون الماضية . ومن ثمّة ففى وسعنا أن نصف مسرحية تيمورلنك بأنها مسرحية مذكّرة تذكيراً خالصاً ، لأنها لا تكاد تقدم لنا أية شخصية نسائية بيد أننا نستطيع في الوقت نفسه أن نصف مسرحية ماكبث بأنها مسرحية مذكّرة كذلك ، بالرغم من أن ليدى ماكبث من شخصياتها المهمة ، وذلك لأن طراز عقلية ليدى ماكبث هذه ليس من الطرز التي نسميها عادة طرزاً نسائية . ولقد تغير مضمون هاتين الكلمتين ، كما هو واضح ، تغيراً كبيراً في أثناء الأجيال القليلة الماضية ، ولكن ما دام البعض قد استبقى الكثير من معانيهما فلا بأس من استعمالهما بهذه المعاني للدلالة على خلال وأمزجة ذات قيم مختلفة .

لقد قيل إن المأساة تختلف عن الملهاة في أنها تكون كلها، وفي كثير من الأحيان، (مذكورة)؛ وهو قول لا بأس من أن نضيف إليه القول بأن المأساة تهتم بالعناصر المذكورة أكثر مما تهتم بالعناصر المؤتنة، وذلك بصورة ثابتة تقريباً. وجلي جلاء تاماً أن السبب في هذا هو هذه الصلابة وتلك الصرامة اللتان لاحظناهما من قبل في أرقى ألوان فن المأساة. ومن ثمة لزم أن يكون الشخص الرئيسي في كل المآسي العظيمة إما رجلاً، وإما امرأة؛ من صنف ليدي ماكيت، أو إفجنيا، أو ميديا، من تقسم طباعهن بسمات الصلابة وقسوة القصد، وهى السمات التى لا تجتمع وما طبع عليه الذم، بما يميزهن عن الرجال. على أن العنصر النفساني قلما يفتب من أى مأساة عظيمة؛ وغيابه من العيوب التى تشوه مآسى ما رلو. وكيفما كان الأمر، فهو عنصر ليس له في كثير من الأحيان أى أثر كبير مباشر في تطور المسرحية، وإن أمكن أن يكون له أثره العظيم في تطورها، بطريق غير مباشر، بتأثيره في ذهن البطل. فأوفيليا مثلاً هى شخصية ضعيفة لا تعمل عملاً، إلا أنه لا يخفى أن موتها هو الذى يحول هاملت من رجل فلسفة عميقة، ومن شخص كان يهدف إلى هدف بعيد القور، وإن لم يتحقق، إلى مخلوق متوان، فقدت الأشياء في نظره أهميتها، ولم يعد لها عنده أى اعتبار؛ ومثل أوفيليا في مأساة هاملت، مثل دزدموث في مأساة عطيل، فهى لا تكاد تقوم بأى دور في هذه المأساة، إنما فى جوهرها أنى ضعيفة، خداعة^(١)، لا هدف لها، ومن ثم لم يكن لها نشاط فعلى في التقديم بموضوع المأساة. وهى بسلطانها لحسب على قلب عطيل تؤثر هذا التأثير غير المباشر في استمرار الحركة

(١) إن كلمة (خداعة) مستعملة هنا عن قصد. وعندى أن مأساة عطيل تنبع من انخداع الشخصيات الرئيسية بغيرها وانخداعها بنفسها، ودزدموث بانخداعها بأبيها، وانخداعها بزوجها، وانخداعها الأخير للشعبي هؤلاء الذين شاعروا بالمأساة النهائية تظل وثيقة الصلة بجو السرعة العام ومدنها، وتجد هذا الرأى مفصلاً فى كتاب Studies in Shakespeare

المفجعة في المأساة . أما كورديليا في مأساة الملك لير فذات أهمية أكثر من ذلك ، إلا أنها تشارك ليدي ماكبث في سيجايا معينة ؛ سيجايا نسبيها نحن سيجايا مُدَكَّرَه . لأنها من نواح عدة ، ليست إلا صورة طبق الأصل من أيها (وإن تكن في حقيقة الأمر قد خططت تخطيطاً سريعاً) .

وقد أثمر هذا كله ثمرة زراها في تلك المسرحيات التي بدأها بانكس Banks في إبان فترة عودة الملكية ، والتي استمرت على أيدي راو Rowe وغيره في القرن الثامن عشر . ولقد كانت هذه المآسي المؤنَّسَة أو ما كانوا يسمونه أحياناً بالـ : She - tragedies تكاد تكون عالية من ذرة واحدة من العظمة المفجعة ، وإن كان بعضها يحمل طابعاً مؤثراً . فروايتا Anna Bullen أو Virtue Betrayed للكاتب بانكس ؛ ومأساة جان شور Jane Shore للكاتب راو ، وماري ملكة الاسكتلنديين للكاتب سفت جون ... كل هذه روايات مؤثرة محرَّكة للأشجان ، إلا أنها بالرغم من ذلك ليست من المآسي في شيء . إنها لا تسمو مطلقاً إلى هذا المستوى الرفيع من جهامة الجلال الذي هو قرين محتوم لهذا النمط الأعلى من أنماط الأدب . إن إصرارهم هذا على عنصر الأنوثة وإلى جانب الأنوثة ، على الشجن الكثير ، هو الذي مسح رواياتهم كما مسح روايات فلتشر ووبستر وفورد من قبل . إن هذا هو العامل نفسه الذي يذهب بالكثير من رواء مسرحيتي Venice Preserved والقيم ؛ وهو نفسه الذي خدع الكثيرين من الكتاب المحدثين فضلوا الطريق إلى المأساة الحقة ، حينما غررت بهم الميول العاطفية . إن عنصر الأنوثة في المأساة الراقية ، إن جاز أن نذكره ما قلناه ، يجب أن يكون ، إما صلباً إلى ما يقرب من عنصر الذكورة

في سمانه ، وإما أن يهبط إلى منزلة أقل أهمية في تطور الموضوع . ولعل الاستثناء الوحيد لهذا ينحصر في تلك المسرحيات الخالية من البطولة التي أشرنا إليها من قبل ، حيث لا تنبع المأساة من الشخصيات الفردية بالقدر الذي تنبع به من اصطدام الأمزجة المختلفة وتفاعل الظروف الاجتماعية أو الخارجية . وحتى هنا يحتفظ جو السمو والصلابة بسمائه عادة ^(١) .

(١) قد يبدو هذا الرأي مضاداً لما ثبت من أن الشخصيات السلبية في كل من للمسرحيات القديمة والحديثة تعطي بمكانة رفيعة في عمل المأساة ، إلا أننا حينما نحلل مظاهر شخصية مثل ألبيجوني ، أو كليتمسترا ، أو برئيس ، أو فيدرا ، أو هداجلر ، أو ريكواوست ، فأجيب أننا نجد أن طريقة معالجتها تجري وفقاً لطريق التي لحصناها هنا .

القصيدة الخفيفة

أنماط من المأساة

سمات المأساة اليونانية :

إننا بتحليلنا خصائص المسرحية على هذا النحو ، من إسكيلوس إلى الزمن الحديث ، نكون قد تناولنا بالبحث جميع الأنماط الرئيسية للمأساة . ولعله لا يبقى أمامنا الآن إلا أن نجمل بعض النتائج التي وصلنا إليها ، مثل هذه التي تلازم ما يبدل في ناحية المأساة بخاصة من جهود ، في مختلف الأجيال . ولما كان الواقع أننا لا نجد نمطاً من أنماط الروايات المفجعة إلا وهو يمثل في الإنجليزية فقد يحسن أن تقتصر من جميع الملاحظات هنا على تطور المأساة في هذه اللغة ، مع الإشارة من حين إلى حين إلى تجارب البلاد الأخرى .

(أ) الكورس والومرات :

قال الناس كثيراً ، وكتبوا كثيراً ، في المسرحية اليونانية . ولا حاجة بنا هنا إلى الخوض في تفاصيل صياغتها وتطورها . وثمة كثير مما هو ثابت مستقر في مآسى إسكيلوس وسوفوكلس ويوريبيدز ، ولكن ثمة أيضاً ما ليس له إلا قيمة مؤقتة بحتة . فالكورس مثلاً هو في جوهره سمة طارئة . إنه جزء من النشأة التقليدية للمسرح اليوناني ، ولم يلبث ، كما رأينا ، أن انحدر على يد يوريبيدز إلى مكانة ثانوية . ولم يبق الدليل على عدم لزومه للتعبير عن عاطفة الأسى الصحيحة من عبقرية شيكسبير الرومانسية فحسب ، بل من عبقرية رامبين الكلاسيكية

نفسها . ومن ناحية أخرى . لقد بين الكورس تلك السمة الغنائية في المأساة وهي تلك السمة التي كان يشتد ميل المجددين ومحطى التقاليد القديمة إلى إغفالها في غير تبصر . إن روح الكورس ، وبالأحرى ، ذلك الشيء الذي كان الكورس هو لسانه الناطق ، هو شيء دائم لا يرتبط بزمان أو مكان ؛ شيء لا مندوحة عنه تقريباً في جميع المآسي الراقية ، أما شكل الكورس نفسه فشيء مربوط بوقت معين ، ومكان معين . ويصور الكورس ، من جهة أخرى بعبارة عن هذا العنصر الغنائي ، ملامح نوع لا بد منه للتعبير المفعج . لقد لاحظ شراح لا عدد لهم كلمات إنوباربس Enobarbus التي هي بالمشيد أشبه في رواية أنطوني وكليوباتره ؛ وربما اتسمت كلمات شخصيات مثل البهلول في رواية الملك لير ، وهوريثيو في هاملت ، بنفس هذه السمات . وتصارى القول ، إن التعليقات الأساسية التي كانت تقوم بها جماعات المنشدين في المسرح اللاتيني قد اضطلعت بها شخصيات فردية في مسرحيات عصر إليزابيث والمسرحيات الحديثة ؛ وهي شخصيات كانت تقوم في بعض الأحيان بأجزاء لا تتجزأ من تفسير الموضوع المفعج ، ومن قبيل هذا مهرج الملك لير ، وهوريثيو ، وأحياناً كانت تبقى بمزمل عن هذا ، مثل شخصية إنوباربس .

والوحدات ، كما مر بنا ، تصور هي أيضاً ملامح ذات صبغة مؤقتة ، وإن تكن توحى مع ذلك بإيجاء لا تنقصه الأهمية ، يذكرنا بالحفاظ الأزلية لنشأة المسرحية . ونحن إذا أمعنا النظر في هذه الوحدات ، وجدنا أنها إما أن تكون شيئاً خفيفاً لا معنى له ، وإما أن تكون شيئاً فرضته صور المسرح الخارجية . وبمعنى أعم ، قواعد قد لا يستطيع كاتب مسرحي عظيم الشان أن يتحلل منها — فوحدة الموضوع ، في صلتها الشديدة بوحدة الزمان والمكان ، تنفق لهذا السبب وتلك الصلابة ، والانفعال المحيد ، والمحافظة المركزة التي تتطلبها المأساة الراقية .

(ب) المتن :

ومن أجل هذا كان ثمة الكثير مما يمكن أن نعرفه عن المسرحية اليونانية وعن تقاليدها . بل ربما أمكننا أن نحصل على عناصر فائقة من حقيقة فن المسرحية ، حتى مما كان يهرف به أتفه نقاد المذهب الكلاسي الحديث شأنا . على أن الفارق الأساسي ، بين عالم المسرح اليوناني ، والعالم المسرحي في العصر الحديث لا ينحصر في الكورس ، ولا في مجرد صياغة المسرحية ، بل هو ينحصر في منصة المسرح نفسها . وإن نظرة في المسرح اليوناني الذي كان يقسح لثلاثين ألف متفرج لتقفنا على الفور أمام مشكلة أنسب المسارح لعرض المأساة . فتحن من جهة نرانا تلقاء مدرج هذا المسرح اليوناني الضخم ، بممثليه البعيدين بعداً قاصيا عن النظارة ، وهذه الإمكانات القليلة من المؤثرات النظرية العادية ؛ ومن جهة أخرى نرانا أمام هذا theatre intime أو المسرح الحديث الضيق المسقوف المخلق ، حيث يحتشد عدد قليل من النظارة على مقربة من الممثلين ، وحيث يمكن استخدام المؤثرات النظرية ووسائل الإيهام من كل نوع ابتدعته مخيلة الإنسان . ولعل الجواب الصحيح على هذه المشكلة هو أن كلا من هذا المسرح الحديث الضيق وذلك المدرج اليوناني الضخم قين بإخراج تمثيليات لطيفة ، يكون لها في كل منها جمالها المستقل المختلف تمام الاختلاف . إلا أننا نكون في الوقت نفسه مغفورين في شيء من الضخامة والجلال ونحن نقصد الروايات التي تمثل في المسرح اليوناني ، وهو الشيء الذي يستحيل أن يتيسر في الروايات التي تكتب للتمثيل في مسارحنا الحديثة الضيقة . لقد يمكن أن يتيسر الدقة في مسارحنا ، وقد يمكن أن تتيسر المواقف الأكثر صرامة والأشد براعةً ولوذعية . ولا جرم أن تلك المسارح الحديثة تؤثر التعقيد في رسم الشخصيات أكثر مما كانت الجبال

تستدعى ذلك في المسارح اليونانية . ولكن لا جرم أيضاً أننا نفتقد فيها عادة ذلك التأثير الهامات الذى يشبه تأثير التماثيل في نفوسنا ، كما نفتقد فيها الجلال والآبهة ... والنخمة الفخمة التى نجدوها في المسرح الآخر . لقد بين لنا التاريخ أن أحسن المسرحيات هى تلك التى أخرجت لجمهور غير متجانس - الجمهور الذى كان يتكون من الطبقة الأرستقراطية وطبقة أصحاب الحرف من أهل أثينا ، ومن طبقة صبيان أصحاب الحرف وطبقة الأشراف في إنجلترا في عصر إليزابث ، أما عندما ينقسم جمهور النظارة إلى فئات منفصلة ، مستقل بعضها عن بعض ، وحينما لا يستظل المسرح بظل الجميع كهيئة واحدة ، بل يكون في رعاية طبقة معينة ، حينئذ تصبح المسرحية الموضوعة لهذا المسرح ضعيفة خائرة لينة العود . إننا نستطيع أن نقبين أن المسرحية في أسمى صورها ليست كلها شيئاً لفشدان المتعة ، وآية ذلك أنه حينما كان المسرح مجرد وسيلة من وسائل التسلية . كما هو شأنه اليوم ، وكما كان في فترة عودة الملكية ، كان معدل التأليف المسرحى ضعيفاً وخالياً من النشاط والحيوية . ومن ثم لا تظهر المسرحية الجميلة إلا في البصور التى يجتمع في مسارحها عنصر التسلية بثنى من عناصر التأمل وشئ من المثل الإنسانية أو القومية أو الدينية . إن إسكيلوس وسوفوكلس ويوربيدز يعطوننا صورة من أثينا في عصر بيركلس ؛ كما يعطينا شيكسبير صورة من عصر دريك ورالى ، وكذلك شيللر وإبسن إذ يعطينا صوراً لعصر من عصور المثل العليا . لقد أتاحت حركة إزالة الأوهام والباطل من أذهان الناس الفرصة لظهور مسرحيات الشطر الأخير من القرن السابع عشر ومسرحيات العصر الحاضر ؛ وهذا المسرح الحديث الضيق هو الثمرة التى أسفرت عنها رغبة طبقة واحدة من الناس في أن تتميز نفسها من سائر البشر ، وبالأحرى ، في أن تضع سداً بين أرقى المسرحيات

وبين مجموع البشرية . والظاهر أن الأمل في حركة صادقة لإحياء التأليف المسرحي يتوقف على إعلاء شأن المسارح الأكثر سعة وضخامة أكثر مما يتوقف على المحاولات التي يقوم بها نفر منا من المتحمسين هذا التحمس المصطنع لإعلاء شأن مسرح الطبقة المثقفة وجمهور النظارة المحدود العدد . من أجل هذا كانت لنا عبوة في المسرحية اليونانية نتعلم منها أنه وإن يكن مجرد التقليد الأعمى لنماذج الماضي لا يمكن أن يقضى بنا إلا إلى إنتاج كتيب عقيم ولا قيمة له ، إلا أن الكتّاب الرومنسيين قد يكونون مخطئين في انصرافهم عن سنن الكتاب الكلاسيين وأنماطهم انصرافاً كلياً . ونحن وإن أمكننا التسليم بأنه ليس في انجلترا إلا القليل من المسرحيات التي قد فيها أحماها المسرحيات اليونانية تقليداً دقيقاً ، اللهم إلا إذا استثنينا شمشون الجبار Samson Agonistes للمتن ، وپروميثوس الطليق لشلي (وهذه قصيدة مسرحية أكثر منها رواية تمثيلية) ؛ وبينما يمكننا أيضاً أن نسلّم بأن تفصيلات صياغة المسرحية اليونانية ليس فيها ما هو جديد علينا ... مع هذا كله يجب ألا يفوتنا أن ثمة أشياء فيها من الأصالة المسرحية قدر عظيم لا يمكن أن يبيد ، وذلك لا في مسرحيات إسكيلوس وحدها ، ولكن في نظريات ناقد مثل كاستلترو أو ناقد مثل ريمر ، بالرغم مما هو واضح في آرائهما من السخف .

مأساة عصر اليزابث في عهد هارلو :

والنقط الثاني من أنماط المأساة التي يجب أن نقول فيها شيئاً هو المأساة في الشطر الأول من عصر إيزابث . وهو نمط مستقل بنفسه ، وإن تمثل في صور كثيرة متعارضة . إن أول ما يظهر من المأساة الإنجليزية التي يمكن تحليلها تحليلاً عميقاً هي مأسى شيكسبير ؛ إلا أن روايات شيكسبير كانت ، كما هو معروف جيداً ، أعلى مستوى مما سبقها ، وأقل تقبلاً كاذباً مما تلاها ، وهذه

حقيقة تلزمنا إلزاماً تاماً بإلقاء نظرة على تاريخ تطور فكرة المأساة في إنجلترا .
 لقد نشأت المسرحية في إنجلترا من ديانة الشعب كما نشأت في اليونان من قبل .
 ثم تقدمت بعد سلسلة طويلة من التطورات التي لا حصر لها نحو صورة أفسح
 أفقاً ، هي المسرحية الدينية التي يكتنفها الغموض mystery . ومسرحية
 الخوارق miracle ثم ظهرت المسرحية الأخلاقية morality بعد ذلك ،
 والراجح أن ذلك قد تم نتيجة لازدياد عدد الفرق من الممثلين المحترفين ؛
 ثم مرت المسرحيات الأخلاقية بدورها في سلسلة من التطورات لا حصر لها
 حتى وصلت إلى صورة أقرب إلى الشكل المسرحي الصحيح ؛ ثم لم تزل تنمو
 حتى دخلها عنصر جديد هو عنصر العاطفة الإنسانية ، إلى أن تطورت
 بمخاديفها حتى آتت أكلها الزاهر العجيب في مسرح عصر إليزابث . وقد
 صعب هذا التطور تقدم مُناظر له في تصور روح للمأساة . فلقد كان الناس
 في العصور الوسطى يؤمنون بأن المأساة هي في جوهرها سقوط من ذروة
 السعادة ورفعة الشأن ، إلى حضيض التعماسة والهوان . وأبيات شوسر من
 افتتاحية الراهب التي اقتبسناها من قبل ، تعبر في إيجاز عن النظرة المشائية
 لأهل العصور الوسطى في هذا الصدد . ولقد كانت قصيدة داتني العظيمة :
 « ملهاة إلهية » ، لأنها مرت بنا من عذاب السير إلى نعيم الفردوس . وعلى
 هذا ، فالمأساة التي كانت في نظر أهل العصور الوسطى تتناول أشخاصاً ذوي
 مراتب عالية... والتي كانت تعالج أناساً من طراز هذا الشخص الذي كان يقسم
 ذروة النجاح والازدهار ، بما يتفق اتفاقاً تاماً والفكرة الأرستطالية...
 تلك المأساة ينبغي أن تتناول البطل « ذا الشهرة التي لا تُسَامى والرافهة
 المزدهرة الناضرة » . ثم نشأ في الوقت نفسه ، وبدون أن يفطن أحد إلى ذلك
 تقريباً ، الشعور بأن المأساة يجب أن تعالج هذه الأفعال ذات الهباء والأشخاص

ذوى المجد ، بصورة مُفخّمة كذلك ؛ ومن ثمة ظهر أن النظم (أو الشعر) هو التابع الذى يتفق وجميع المآسى الصحيحة ، وهذا بالمثل ، كان من عوامل القوة فى مسرحيات سنكا المنظومة ، والمسرحيات اليونانية التى لم يكن قد حسن علم الناس بها فى ذلك الوقت . فإلى هذا الحد إذن وصل التمازج بين المثل الأثينية ومثل المصور الوسطى . على أن النقد فى العصور الوسطى كان ذا سمة غريبة مميزة له ؛ لقد كان يعبر بأجلى الصور عن الاتجاه الأخلاقى نحو الأدب . لقد كان من شدة ما يترنح تحت الضربات الموجهة إلى المسرحية ، والموجهة فى الواقع إلى جميع ألوان الشعر التى ظهرت منذ زمن آباء الكنيسة ، إلى زمن جيرولامو وسافونارولا ، لقد كان يحاول ، حيثما وجد ، أن يلتمس هدفا نافعا لكل نمط من أنماط الفن ، ولكل أكلة مما تنتجه مهارة الصنعة الإنسانية ؛ من أجل هذا تلاقت الاعتبارات الأخلاقية والمثل الإنسانية الجديدة ، ثم أسفرت عن نمط من النقد الأدبى ، مختلط ، وغير متجانس ، إلا أنه بالرغم من ذلك ذو أثر عميق فى تطور أدب المسرحية ؛ ويمكننا أن نرى هذا الصراع على أحسن صوره فى الصيغ التى وضعها فقر من أصحاب النظريات فى أواخر القرن السادس عشر . يقول بَيتشهام Puttinham الذى يمكن اتخاذه ممثلا لكثيرين غيره . إن المأساة تعالج العثرات المحزنة التى حاقّت بالأمراء الذين نزلت بساحتهم الطعموم ، وجدّ بهم سوء الطالع ، وذلك بقصد تذكير الناس بتقلب الحظوظ ، وبعائلة ما يعاقب الله به عباده على حياة الشر والدنس ، فى هذه الجملة الواحدة نجد أفكاراً متناقضة من اليونان القديمة ، ومن أوربا فى العصور الوسطى ، امتزج بعضها ببعض ، ثم اختلطت بصورة فطرية لا تناسب فيها . ففيها فكرة أهمية الأشخاص وعظاميتهم التى كان يقول بها أرسطو ، وفيها تلك الفكرة التى كان أهل المصور الوسطى

يذهبون إليها من سقوط الإنسان من ذروة السعادة إلى حضيض الشقاء ؛ وفيها تلك الفكرة الوثنية عن الحظ ؛ ثم فيها تلك الفكرة المسيحية عن الجزاء الأدبى . والاختلاط هنا تمتع وله قيمته ، لأن مسرحية عصر إليزابيث نشأت من مثل هذا الاختلاط .

أما من حيث الفكرة العامة للأساسة في هذا الزمن ، فيمكننا تلخيصها تلخيصاً مختصراً ، وذلك بقولنا إن الأساسة تنحصر في سقوط العقلاء ؛ وأن الجميع قد اتفقوا على صواب أن تتألف الأساسة من خمسة فصول (والمسئولان عن هذا هما هوراس ، ثم سنكا) ؛ وأن الجميع يؤمنون بقيمة الصورة الشعرية للأساسة ؛ وأن أحداً لم يكن في مقدوره أن ينكر - سواء عن قصد أو غير قصد - ضرورة أن يكون للأساسة مفزاهها الأدبى ، وأن الصراع الذى كانت تجيش به المسرحيات الأخلاقية (moralities) القديمة كان يعمل عمله في عقول النقاد والكتاب المسرحيين ، بلا أدنى وعى منهم ، بقصد تشديد الركون على عنصر بعينه من العناصر التى كانت مهمة في المسرحية اليونانية إعمالاً شديداً . وفضلاً عن هذه الاقتراضات والمعتقدات العامة ، فقد انفصلت العرى بين الكلاسيين وبين الكتاب المسرحيين الشعبيين الذين يسمونهم بالرومانيين . وبينما ظل الكلاسيون يستمسكون بالوحدات الثلاث راح هؤلاء الكتاب الشعبيون يزدرون هذه الوحدات ويبتشون بها ، وذلك جرياً منهم وراء الأنماط الشعبية ؛ وبينما كان الكلاسيون - ومنهم سدن - ينظرون إلى الملهاة المفجعة على أنها خليفة « مُهَجَّنَة » أى مخلوطة الذهب ، راح الكتاب الشعبيون الذين كانوا يربون بأبصارهم إلى هذا الخليط الفج من الحزن والمرح الذى تجيش به المسرحيات الدينية الغامضة mysteries يسمونهم بعين رعائهم هذا الترع من المسرحيات ، ويفضلونه على ما عداها ؛ وبينما كان الكتاب المسرحيون والنقاد الكلاسيون من شيعة هوراس يتنادون بالإطناب والاحتشام ، كان الكتاب الشعبيون يجاهدون في تركيز الموضوع ؛

وفي إشاعة القوة والحياة في مسرحياتهم ، وفي إثبات كل مالا داعى إلى حرمان النظارة من رؤيته .

لقد كان أثر سنكا يوقى مفعوله في القارة الأوروبية قبل أن ينتقل إلى إنجلترا بستين عددا . ولقد كتبت مسرحية Eccerinis لصاحبها ألبرتينو حوالى سنة ١٣١٥ ، وهى مسرحية لاتينية على نمط المسرحيات الرومانية تماما ؛ ثم كتب ترسينو Trissino مسرحيته الإيطالية صوفونيسبا Sofonisba سنة ١٥١٥ ، مع أن أول ترجمة لإحدى مسرحيات سنكا لم تظهر في إنجلترا إلا في سنة ١٥٥٩ ، ومن ثمة لا يمكننا أن نتبع آثار المذهب الكلاسي في هذه البلاد إلا منذ حوالى هذه السنة . ولم تمثل رواية جوربودك Gorboduc لصاحبها ساكفيل ونورتون إلا بعد هذا التاريخ بعامين ، وذلك في يناير سنة ١٩٥٢ . وقد كانت مسرحية جوربودك هذه ، وهى أول مأساة إنجليزية منتظمة ، أول الغيث في سلسلة طويلة من المسرحيات التى احتذى فيها مؤلفوها مسرحيات سنكا التى تفيض غثاء وبرودا ، وإن كانت لها قيمتها مع ذلك من حيث غالفها للنمط الدقيق . وموضوع جوربودك موضوع أهلى يختلط فيه التاريخ بالأساطير ، وهى ليست موضوعا كلاسيا ؛ وبنائها إلى هيئة المسرحية التاريخية الإخبارية القديمة أقرب منه إلى النمط الرومانى . ولقد أدخلت العاطفة الغرامية في المسرحية المختلطة « جيسموند السالرنى Jismond of Salerne » ، وفي لحظة طبيعية في رواية « نكبات آرثر Misfortunes of Arthur » لصاحبها توماس هوجز T. Hughes . وقد عبث مؤلفر هذه المسرحيات بالوحدات الثلاث بصفة عامة . أما الموضوعات الإنجليزية التاريخية ، أو شبه التاريخية فتعالج معالجة الحكايات المستخلصة من القصص الإيطالية ، إلا أنها جميعاً موضوعة في إطار من الخطب ذات الإطناب الفج غير المحتمل ، وكل تحول في الموضوع يتلون بلون الفكرة الفائعة في العصور الوسطى عما يجب أن يكون للمسرحية من هدف أخلاقى ؛ وهنا

نلح من الاختلاط في الفن البنائي ، بصورته التي هو عليها ، ما قلبه في عبارة
بنتهام الانتقادية التي اقتستها آتفا .

ولقد كان الكتاب المسرحيون الذين ألفوا كتاب المسرحيات الأخلاقية
وفقاً لسميتها المعروف يحاولون بصورة فيها شيء من الفجاجة أن يطبقوا
أصولها على موضوعات وأنماط أخرى ؛ ومعظم هذه المسرحيات القديمة
هي ، مأس باكية فادبة ، فياضة مع ذلك بالمرح والضحك ، ومنها :
دامون وبثياس للكتاب إدواردز ؛ وآيوس وفرجينيا للكتاب ر.ب ؛
وقبيل للكتاب رستون . ولعل شيكسبير قد حاول أن يلهو ببعض هذه
المحاولات الفجة في سفيه الأخيرة ، إلا أننا نجد فيها المعبر الذي انتقلت
عليه التقاليد من إنتاج العصور الوسطى ، إلى إنتاجه هو . وفي أحيان
كثيرة لا نجد أن شيئاً ذا بال من تقاليد المسرحيات الأخلاقية قد ضاع
من هذه المسرحيات البدائية ، بل نحن نجد فيها ما بقي مما صارت إليه
تطورات هذه الأنماط فيما بعد . إن كلا منها يكاد يحمل في تضاعفه وذيلة
من الرذائل والأشخاص الذين تتجسم فيهم هذه الرذيلة ، إلا أننا نكتن فيهما
في نفس الوقت محاولة لخلق شيء يوائم روح الجيل الجديد أكثر مما نجد
في أي طراز سابق .

ويجب علينا أيضاً أن نلقى بالنظر ، إلى جانب ما لاحظناه في تطور المأساة
الفجة البدائية هذا التطور الطبيعي أو شبه الطبيعي ، إلى تطور التاريخ
الإخباري المشتمل في كثير من الأحيان على عناصر جديفة مفرجة . لقد كان
ثمة اتجاه - من العصور المورخلة في القدم - يقتضي أن تستبدل المسرحية
الأخلاقية من بعض الخصائص المعنوية المجردة شخصية ما ، من الخصائص
المثالية الملكية المشهورة . ومسرحية King johan لسكانها بيل Bale
مثل طيب لهذا . فليس بين عرض التاريخ بقصد الخروج منه بمغزى أدبي ،
وبين عرضه في ذاته ولذاته إلا خطوة واحدة ، كما هو جلي واضح . وبالرغم

من أن مسرحية تاريخية لاتينية واحدة (إسمها ريكاردوس تيتيوس لمؤلفها توماس لـ T. Legge) يغلب عليها أثر سنكا . فالواضح الذى لاشك فيه هو أن الطرق التى كان يتبعها سنكا فى كتابة مسرحياته لا يمكن أن تنسجم والتطور الأكثر تحرراً لم كان يجرى فى عهد ملك من أحداث . وواضح أيضاً أن التاريخ كان يتطلب أسلوباً تعبيرياً أقرب إلى الطبيعة وأقل تعقيداً . والكاتب حينما يتناول الوقائع التى حدثت فى حياة أحد الملوك لا يستطيع أن يخفى من هذه الوقائع شيئاً كثيراً ، ولم يكن ثمة مندوحة من أن يخرج هذا الكاتب على مقتضيات الوحدات الثلاث . ولما لم يكن التاريخ قط ، فضلاً عن ذلك ، شيئاً مفاجئاً كله ، ولما كان التاريخ الذى هذا شأنه يجمع بين السامى الرفيع ، والهابط الوضع ، فى مسرحية واحدة ، فقد اكتسب الدافع الذى كان يحرك تطور الملاحى المفجعة . التى من قبيل ملهاة الكاتب بـ كـر تـجـج Pikeryng المسماة أورست (Horestes) أو ملهاة قبيز للكاتب بـ رـسـتـشـن قوة عميقة أيماء عمق . وبظهور العاطفة الوطنية فى النصف الأخير من القرن السادس عشر ازداد شغف الجماهير بهذه المسرحيات التاريخية لإزدياداً كبيراً ، وهى وإن لم تكن من طرار المآسى بمعناها الدقيق ، فالواجب أن نجعلها نصب أعيننا عندما نستعرض العناصر التى كانت سبباً فى قيام المسرحية فى عصر إيزابيث .

ونحن نلمح فى جميع هذه الأنماط البدائية المختلفة فضلاً يصدر أحياناً عن وعى ، ويصدر فى معظم الأحيان عن غير وعى ، هدفه الوصول إلى المسرحية القومية الصحيحة ، والمسرحية الموحدة الصحيحة . على أن أحداً لم يفكر تفكيراً جدياً ، على ما يظهر ، فيما يمكن أن يوائم أذواق الجيل الجديد . ولقد كان الكلاسيون قساة وغير راغبين فى التحول بعيداً عن قوانينهم وسننهم القديمة ، وإن اضطروا من حين إلى حين آخر إلى إظهار ألوان من الرضا بحياة الجماهير . أما الكتاب المسرحيون الآخرون ، فبالرغم مما كانوا يلبجأون إليه أحياناً من اقتباس أشياء من

سنتكا ، فكان في أدبهم جفاء وفي أسلوبهم وأفكارهم جحاجة . ولقد كان
واضحاً كل الوضوح في ذلك الوقت أن الأمل الوحيد في قيام مسرحية
قومية يتركز في اتحاد واع يتم بين العاملين : العناصر الوطنية التي تتيح
التنوع والحيوية ، والعناصر الكلاسية التي تفتح الوحدة وانسجام البناء .
ولعل نقاد ذلك الجيل وكتابه المسرحيين لم يكونوا يدركون هذه الحقيقة
كل الإدراك . والظاهر أن بعض المسرحيات المجهولة الكاتب ، مثل :
لوكرين Locrine وسليموس Selimus كانت تنجس الوجهة الصحيحة ،
إلا أن هذه المسرحيات هي أيضاً لم تكن قد نضج نعتها ولا تكامل شكلها
بعد ، وقد ترك هؤلاء الذين كانوا يسمون : العبقرية الجامعية ، مهمة
تقريب الكلاسية إلى قلوب الشعب ، ومهمة توحيد المأساة الشعبية في بنائها
وفي إشعار الجمهور بها .

وقد قصر كثيرون من هؤلاء العباقرة الجامعيين جهدهم على الملهاة .
ومن ثمة فنحن لا نكاد نخصم بكلمة هنا ؛ وذلك بالرغم من أن الفضل
في تطور نوع أكثر حلاوة وطلاوة وتحوراً من الشعر المرسل يرجع
إلى هؤلاء وهؤلاء من كتاب الملاحى والمآسى على السواء ؛ وبالرغم من أننا
مدينون للكاتب لى Lyly ، الذى لم يكتب إلا ملاحى خيالية fantastic
باستعمال أسلوب من النظم أرشق . وإن يكن مثقلاً بالبرقشة ؛ وبالرغم
من أننا مدينون كذلك للكاتبين لى وجرين Greene على السواء بهذه
الصور الفسائية الرقيقة التي اختلطت فيها الواقعية بالرومسية ، والتي فسج
شيكسير على منوالها ، ثم عدل من أسلوبها فيما بعد . وفي الوقت الذى ظهر
فيه هؤلاء العباقرة الجامعيون ، كانت لندن على أهبة الاستعداد لمولد
المسرحية الجديدة . فلقد كانت الحفلات المسرحية الخاصة في دور القضاء
وفي كل مكان لا تزال مستمرة ، وكانت على أن تستمر حتى إغلاق
المسارح أبوابها ، وذلك في سنة ١٩٠٢ ؛ إلا أن مناهل الأهمية قد تركز

الآن في الممثلين المحترفين الذين يقومون بالتمثيل في مسارح منتظمة جمعت بين طراز أحوال الفنادق القديمة التي كانت هؤلاء الممثلون يمرضون فيها رواياتهم من قبل ، وبين طراز المنصة القديمة التي كانت تمثل عليها المسرحيات الدينية الغامضة (Mystery) وبين المدرجات الرومانية .

أما جمهور النظارة فقد أصبح الآن جمهوراً مختلطاً يجمع بين كل الطبقات من رجال البلاط الملكي إلى نغاية الحثالات الشعبية . كلهم يفيضون حماسة ، وكلهم ممن اعتادوا مشاهدة المناظر الدامية ، وكلهم يطالبون بالمسرحيات الخسبة المضرجة بالدم من أولها إلى آخرها . وكلهم مستعدون بما ألحبت النهضة في جرائحهم من نيران الحماسة لأن يرهفوا آذانهم إلى أجمل فيوض الجنون الشعري ، ولكنهم غير مستعدين ، لأي سبب من الأسباب ، لأن يشاهدوا أي شيء ملفق أو قائم على الهرج . وكان الممثلون رجالاً ممن لا حرفة لهم غير التمثيل ، ولم يكن لهم إلا أن يكسبوا قوتهم ، وألا يدخروا وسعاً في الربح ، وذلك بالتشبث بالآراء المبسرة كلاسية كانت أو غير كلاسية . ولقد كانت أحوال المسرح هي نفس أحواله في العصور الوسطى ، تلك الأحوال التي كانت تسمح بتغيرات في المناظر على نطاق واسع ، كما كانت تسمح بمعالجة الموضوعات معالجة استطرادية ، إذا ظن أن ذلك شيء ضروري . ولقد تبين بالفعل حتى عندما كانت حفلات البلاط المسرحية تقام فرق منصة الفنادق أن أدواق الإنجليز لا تسيع الوحدات الثلاث في صورها الصارمة المعروفة ، وأن حماسة النهضة وتوقدها قد حطوا الأغلال عن الحركة الإنسانية الأكثر إحكاماً . وتطلبت أحوال المنصة هي أيضاً ، وهي تلك الأحوال التي سمحت بهذا الحشد من المناظر المتناوبة ، وصفاً طويلاً لم يكن في وسع الجمهور أن ينصت إليه في رضا إلا حينما كان هذا الوصف يكتسب أبهى الحلل

الشعرية . وقد نشأت الحاجة إلى الملهاة المفجعة من ظهور المهرجين المشهورين بين الممثلين على المسرح، وذلك فضلاً عما كان يجرى عليه السَّسنُّ في العصور الوسطى من تجسيم الرذيلة فوق المسرح (في الروايات الأخلاقية) بصورها المضحكة، وما كان يؤثر به في ذلك كله جو المسرحية الدينية الإنجليزية العام . إن إنتاج المأساة ، وبالأحرى المأساة النقية الصميمة . لم يكن أمراً ميسوراً إلا حينما كانت من هذا النوع القاسم على الإطناب والمبالغة ، النوع المثير الذي يستحوذ على مشاعر النظارة، بحيث يجعلهم يضحون إلى حين هذا المرح الذي كان بالنسبة إليهم بهار أشد المسرحيات جدية في ذلك الزمان .

مارلو :

أما الرجل الذي لا يجهله أحد منا ، والذي أرسى أساس النظم المفجع في إنجلترا فهو كرسوفر مارلو ، الذي نجد في مسرحياته لأول مرة ، بالرغم من بنائها الفج إذا هي قورنت بما وُفقَّ إليه شيكسبير من روائمه الأخيرة ، محاولة مقصودة للوصول إلى صورة من المأساة التي لا يصح أن تكون غير محددة الشكل ولا محددة الهدف كهذه المأسى السابقة ذات الأسلوب الكلاسي أو الشعبي أو الأسلوب التاريخي الإخباري ومسرحيات مارلو تنقسم بطبيعتها إلى قسمين : يتألف الأول من تيمورلنك والدكتور فاوست ، وربما من يهودى ملطاً التي تختلف اختلافاً كبيراً من إدورد الثاني الأحداث عهداً، وهي رواية تاريخية ذات هدف مفجع قائم بنفسه تماماً . والمجموعة الأولى هي التي لها الأهمية العظمى بوصفها تكون ملطاً من المأساة خاصاً بها ، لا يكاد يمسه أى كاتب آخر في صورته الخالصة .

والنقطة الأولى التي تستدعى انتباهنا في هذه الروايات هي أن مؤلفها قد

استقى حتى روى من نبع لم يعرفه من سبقه من الكتاب ولم يخطر لهم على بال . ولقد ظهر كتاب الأمير ، *Le Prince* لصاحبه مكيافيللى فى فلورنسه فى سنة ١٥١٣ ، ولقد عمت شهرته ، أو قل سوء سمعته ، فى أوربا كلها منذ نشره مصحوباً بموجة إماما من الإعجاب والمدح ، وإماما من التريب والقدح . ولقد كان مارلو ، بسبب استقلاله ، واتجاهه الثورى فى الحياة ، واحداً من الإنجليز الذين اعتنقوا تعاليم هذا الكتاب ، والتعاليم الأخرى التى تفرعت عنها . لقد اتخذ مكيافيللى من القوة (*Virtù*) إلهاً له . وقد صور لنا بأسلوبه القرى الخالد كيف أن الرغبة والطموح — وبالأحرى الطمع — اللذين تضافرا فى كل الدول الإيطالية تقريباً على رفع حثالة الجند والقراصنة إلى مناصب الحكم فى الإمارات والدوقيات ، واستبقائهم فيها بأساليب مختلفة من الانانية وأعمال القوة . ولقد تنسك مكيافيللى لجميع المثل الأخلاقية ، اللهم : إلا هذا المثل ، إن صح أن يكون ذلك مثالا ، الذى ليس من شأنه إلا أن يعمل لصالح فرد واحد من الناس . وليس من الأعمال عنده عمل لا يستطيع أن يبرره فى نظر أميره ، حتى يأخذ به ، مهما بلغ هذا العمل من الحسة والدناءة . مادام هذا العمل من شأنه أن يزيد مركز هذا الأمير فى كرسىه رسوخاً وثباتاً . والراجع أن مارلو كان ينطوى على كثير من سلطان هذه الأثرة الغالب ، وأن هذا هو الذى راح يلح فيه ، ويجهد فى إيضاحه فى مآخيه الثلاث الأولى . ونحن ندلس أئراً من هذه العقيدة فى الافتتاحية التى وضعا مارلو لمأساة يهودى ملطاً ، وهو أثر عليه سياء الحقيقة ، إذ تدل الآيات التى اشتملت على هذا الأثر على أن كاتبها يؤمن إيماناً خالصاً بالمبادئ التى وردت فى كتاب الأمير :

د ثم دعهم يعملوا أتقى أدين بما كان يدين به مكيافيللى
ولست أقم وزناً للناس ، ولهذا لا أهتم بما يقولون

ولشد ما أعجب بمن يفتنوننى أكثر مما يفتنى سوامى .
وليس الدين عندى إلا لعبة يلعبها طفل
وعندى أنه ليس فى الدنيا إثم إلا إثم الجهل
وفى نظر المخلوقات التسافهة الموهونة
لا كُنْ محسوداً ، لا مأسوقاً عليه من أحد منهم أبداً .

ولعل أحد من الكتاب المسرحيين الأحداث عهداً من مارلو لم ينزع هذه
النزعة المكياجيلية فى صورتها الأشد نقاءً ؛ إلا أن عناصر عظيمة منها قد
أمكن دخولها فى بنية الكثير من مآسى عصر الإيزابث . ولقد صورت سمات
الجرأة والقوة التى كان المسرح الإنجائيزى يفتقر إليها .

إن القوة ، أو الإرادة ، أو الطمع أو ما شئت فسّمها ، من طبعها
أن تغض من شأن الطبقات . واقد كانت غالبية الدوقات والأمراء الإيطاليين
فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر من أرومة وضيفة ، وصلوا إلى
مناصبهم إما بمجرد مزاياهم الشخصية ، أو حسن اعتقاد ذوى الشأن فيهم ،
أو لمجرد خستهم وما جلبوا عليه من الشر . وأبطال مآسى مارلو من هذا
الطراز ، فهم ليسوا من الطبقة الرفيعة حقاً ، التى يرضها مارلو فى أول
المأساة . وتيمورلنك هو ملك حقاً حينما نراه فوق المسرح ، إلا أنه ارتفع
إلى الملك من غمار طبقة المزارعين . وباراباس ليس أكثر من مرابٍ ؛
وفلوست طبيب ألمانى عادى . ومن ثمة كان التصور القديم للمأساة فى العصور
الوسطى بوصفها الانحدار من ذروة العظمة إلى حضيض الشقاء قد أخذ يحل
عله المثل الأعلى الجديد لعصر النهضة ... وهو المثل الذى يعترف بقيمة
الفرد . لقد استمر التقليد الأكثر قدما يعمل عمله عدة قرون ، إلا أنه بدأ
يتمدد بالتدرج ، كما نرى ذلك فى مسرحيات شيكسبير ، على ضوء ما جاء
فى مسرحيات مارلو .

ونحن نلصق في مآسى مارلو تبدلاً في هدفها المفجع ثم بنفس هذه الطريقة . قلب رواياته لا يتركز في انحدار شخص من ذروة السعادة ، بمثل ما يتركز في فضال نفس شجاعة طموح في وجه عوامل أقوى منها . لقد انتهى التصور الأخلاقي للمأساة بالقياس إلى مارلو ، وأصبح الاهتمام كله يتركز في شخصية وحدها ، بحيث ينسحب انتباه النظارة والاهتمام على هذه الشخصية ، وعلى ما يتصل بها من عظمة وشرف . وواضح من تيمورلنك أنه السيد المسيطر على من حوله ؛ وفاوست هو شخص اجتمعت في يديه منافع المعرفة الكاملة ؛ واليهودى يتحرك كما يتحرك نوع من أنواع العقل الأعلى بين جمهرة من الدثمي يسيطر على حياتهم باستمرار . وثمة لمحات من ذلك الجلال الذهني نفسه في جميع أبطال مارلو ، مما نلصقه في هاملت . وثمة نقاط كثيرة أخرى تلفت النظر خالف فيها مارلو ما اعتاده معاصروه من سنن في كتابة مسرحياتهم ، ومن أهمها هذه الصبغة الأكثر شاعرية التي كان يستخدم بها الشعر المرسل ؛ إلا أننا لسنا بحاجة إلى تناول هذه النقاط . على أن ثمة نقطة أخرى لا بد لنا من ملاحظتها ؛ وتلك هي الخطوة التي قام بها في الدكتور فاوست ، من حيث تصويره فيها لصراع داخلي يحمل معه جزءاً عظيماً من الاهمية المفجعة ... إننا لا نجد صراعاً ما في نفس تيمورلنك ، ولا في نفس باراباس ، إلا أن الذي يحمل الدكتور فاوست مأساة عظيمة حقاً هو ما نلصقه من إشارات إلى ما يضطرب في عقل فاوست من اضطراع الرغبات . وقد لا يكون من المناسب أن نذكر هنا أن مأساة الدكتور فاوست تقترب في تصويرها ، وخلقها ، وتصميمها من الروايات الأخلاقية Moralities الأقدم منها عهداً ، وفي وسعنا أن نتبع فيها اتحاد المسرحية الأخلاقية والمثل العليا الجديدة بعصر النهضة ، وهذا كله معدلاً وتعديلاً بسيطاً على ضوء إعطاءات اكتسبها مارلو

من قراءة سنكا ، ولا جرم كان هذا الاتحاد بين ذينك العنصرين على ضوء تلك الإيحاءات منشأ للباساة الأحداث عهداً . ولمارلو بالطبع كثير من فواحي الضعف التي يرجع بعضها إلى مالا بد من ملاحظته من أنه كان رائداً ، وأنه كان عليه لهذا السبب أن يشق طريقه لنفسه دون أن يكون إلى جانبه أستاذ يهديه أو يقدم له معونته . وبناء مسرحياته هو بلا شك من الطراز القديم الذي ورث التقاليد الاخبارية الأصلية التي تساق فيها الحوادث الاستطراذية المنفصلة ، والتي يربط الكاتب بينها ربطاً بادي التفكك . ومأساة تيمولانك ، مع هذا ، ليست في الحقيقة مسرحية بالمعنى المعتاد لهذه الكلمة ؛ إنها لا تعدو أن تكون شبه ملحمة تصور نصيب رجل وقدره . حوّلها مارلو إلى مسرحية . ومسرحية الدكتور فاوست يعيها كأساة . بنيتها المنفككة . ثم هي عبارة عن سلسلة من المشاهد الشاذة الغريبة مرتبطة ببعضها ارتباطاً غير منتظم ؛ ويهودى ملطاً نفتقر إلى التوازن افتقاراً كلياً ، وإن يكن ذلك يميز إلى التحسينات التي طرأت عليها فيما بعد ، وإن كنا أيضاً لا نستطيع الآن أن نقول إلى أي حد كانت هذه التحسينات سبباً في افتقارها هذا إلى التوازن وثمة عيب أشد خطورة من تلك العيوب كلها في مسرحيات مارلو ؛ وذلك هو عدم وجود الشخصيات الثانوية فيها ؛ لجميع شخصيات مارلو بالرغم من عظمتها البالغة نراها تقف وحدها ، دون أن يكون من حولها أحد . إنها لا تجد أمامها من تصارعه . ثم هي شخصيات موححة موضوعة في عالم مقفر من البشر ، ليس لها سادة إلا الآلهة . والرواية الوحيدة التي لها هذه الصبغة من روايات شيكسبير هي رواية هاملت ، إلا أننا حتى في هذه الرواية ، وبالرغم من أن هاملت وحده هو الذي يرتفع إلى مقام الفجيعة ، نجد شخصيات مسرحية ذات أهمية ولها فرديتها أو قل ذاتيتها . بل ثمة ما هو أكثر من ذلك استرطاه للنظر في مسرحيات مارلو ... وذلك هو افتقارها العديد إلى الشخصيات النسائية . ولعل مرجع ذلك هو ما كاد يتسم به اتجاه النهضة

هذا الاتجاه المثالي الذي كان يمثل دوقات إيطاليا وأمرأؤها في الحياة الاجتماعية، ويمثله ما كيا فيلي في الفلسفة، ومارلو في المسرحية ... تقول لعل مرجع ذلك هو ما كان يتسم به هذا الاتجاه من عدم انقصاص المجال فيه للنساء إلا قليلا ولقد كان النساء يشقن طريقهن نحو حياة مستقلة في عهد النهضة بطريقة إيجابية بما كان بعضهن، من النسوة المتباينات، النزعات، أمثال فتوريا كولوننا وفيرونكا فرانكو يقمن به من أعمال. ومن الناحية النظرية بما كان الكتاب المسرحيون يجهدون به من أدوار هامة إلى الشخصيات المسرحية النسائية في رواياتهم. إلا أن الفلسفة، والاتجاه نحو الحياة، ذلك الاتجاه الذي عبر عنه كاتب فيلسوف مثل مكيا فيلي، وكاتب مسرحي مثل مارلو، كانا فلسفة واتجاها يؤثران الرجال على النساء بصورة واضحة، أو قل لإنهما كانا فلسفة واتجاها ينتحيان قطعاً جانب الذكر لا المؤنث. فلم يكن مارلو يشارك جرين وللي روحهما على الإطلاق. وليست زينوكرات في مأساة تيمورلنك إلا رئيسة صورية لا سلطان لها؛ وليس ثمة من الشخصيات النسائية في مأساة الدكتور فاوست غير الدوقة لوهيلين؛ وأبيجيل Abigail في يهودى ملطا لا تزيد على أنها خيال وغير ذات بال. ولقد أوضحنا من قبل كيف تكون المأساة أقرب إلى هذا التذكير من الملهاة كما أوضحنا فضلا عن ذلك كيف يمكن أن تكون المأساة مأساة عظيمة حقاً دون أن يكون في شخصياتها المسرحية شخصية نسائية واحدة تقريباً. ومن ناحية أخرى فمن المستطاع أن نجد الدليل من دراسة المسرحيات العظيمة على أن الشخصيات النسائية، حتى عندما تكون الصيغة العامة في المسرحية هي صيغة الذكورة، من شأنها أن تجعل جو المسرحية أقرب إلى روح الطبيعة وأكثر شمولا واطراداً؛ وأن إصرار مارلو على استبعاد الشخصيات النسائية من رواياته بصفة مستديمة يدل على أنه كان يفتقر في نفسه إلى ما يجعله أكثر انسجاماً مع الحياة في مجموعها. ثم بالإضافة إلى ما يفتقر إليه من الاهتمام بالانحصر النسائي في رواياته

نلاحظ افتقاره التام إلى الروح المضحك ، أو الروح الكوميدي ، والأجزاء المضحكة في مأساة الدكتور فاوست أجزاء كثيفة بدرجة لا يمكن وصفها ؛ والتي في يهودى ملطا لا تعلو على الشموعة إلا قليلا . وتفتقر تيمورلنك التي هي النمط الحقيقي لفنه ، والتي يشيع الجد فيها من أولها إلى آخرها ، كما تصطبغ بصبغة (الذكورة) في تصورها . تفتقر منذ النظرة الأولى إلى ذلك التباين وهذا التفريج اللذين تقسم بهما مسرحيات شيكسبير .

ولهذه الأسباب إذن كان الروح العام في مسرحيات مارلو ذا أهمية تاريخية عظيمة . وقد أمدّ تصور أهل النهضة للقوة وهي تناضل دائبة كي تصل إلى النجاح ، ومن ثمة تسقط غير مغلوبة أمام القدر ... أمد هذا التصور المأساة الإنجليزية بمجال البحث الذي عاد عليها بالعظمة والقوة ، الأمر الذي كانت تفتقده من قبل . إن مسرحيات مارلو مسرحيات غير إنسانية ، إلا أن الناس قبل أن يتألق نجم شيكسبير كانوا لا معدى لهم من أن يتعلموا البحث عن تلك القوة وهذا الهدف من المأساة . ثم إن جميع المسرحيات التي أتت بها مارلو في صدر شبابه لا يمكن أن تعد أكثر من تجارب إلا قليلا ؛ وهي في الحق مسرحيات غير عظيمة إلا أنها كانت الدليل على اقتراب الكاتبين من الجادة التي تبشر بمستقبل عظيم . وهذه المسرحيات تهبط دون مستوى المأساة العظيمة بسبب أفكارها المحدودة ، واقتدارهم إلى قوة البناء ، وفوق هذا وذاك بسبب افتقارها إلى البراعة في رسم الشخصيات .

شيكسبير :

فإذا كان شيكسبير وجدنا أنفسنا ننقل إلى مستوى آخر . ونمط المأساة الشيكسبيرية لم يأخذ به في جملته كتاب كثيرون ، والسبب في ذلك يرجع إلى حد بعيد إلى سمة تصوره سعة بالغة ؛ إلا أنه يكون نوعا من (١٧ - ٢)

المسرحية التي وجدت كثيراً من الممثلين لبعض نواحيها . ثم هو نمط أثر تأثيراً عميقاً جداً في كل المآسي التي كتبت للمسرح الإنجليزي بعد عصر شيكسبير . ونحن حينما نتكلم عن هذا النمط الشيكسبيرى من أنماط المأساة ، يجب أن نحصّر كلامنا في المآسي الأربع العظيمة وحدها تقريباً ، وروميو وجوليت ، كما رأينا ، هي صنف وحدها ، لتكونها مأساة من مآسي القدر والعوامل الخارجية . أما المآسي الأربع العظيمة فقد أنشئت كلها وفقاً لحطة أخرى ، وإن اقتبس لها شيكسبير عناصر من سنسكا مرة ، ومن مارلو مرة أخرى ، ومن الروايات الإنجليزية الأصلية الأكثر بدائية مرة ثالثة . ولعلنا نلاحظ بالقياس إلى تلك المآسي العظيمة الأربع أنها ، وإن اشتركت كلها في بعض العناصر ، تبدو جميعاً كأنها تحمل طابع التجربة . فمأساة هاملت مأساة غريبة بسبب احتوائها على شخصية واحدة ، لا غير ، ذات عظمة مفعمة ؛ أما وجه التجربة في مأساة عطيل فكونها تقوم على فكرة غريبة ، وكونها تعالج الدسيسة في معظمها وأما لير فلارتدادها فنياً إلى مصطلح التاريخ الإخبارى ولاخذ شيكسبير فيها ببطل عاجز لا يعمل عملاً . وأما ما كتبت فلأنها تسمح رجلاً شريفاً فتجمل منه بطلاً . على أن ثمة في هذه المسرحيات كلها سمات تجعل منها كلها مجموعة قائمة بذاتها . ففي كل منها مأساة خارجية ومأساة داخلية والخارجية تعمل أحياناً على التقيض المباشر لما تعمله الداخلية . والمأساة الخارجية تقوم على أسس من إثارة العواطف الحسية في أقصى صورها ، حيث تعالج القتل والتعذيب وإراقة الدماء . أما المأساة الداخلية فأهدأ وأكثر حدة وحرافة ، متضمنة عادة تضالاً بين العاطفة والعقل ، أو بين العاطفة وبين سخاها هذا الخلق الذى نشأ عن عادة وعرف . وعلى هذا فالنضال في هاملت ناشب بين عاطفة الانتقام ، وربما ، عاطفة الحب ، في حربهما ضد حالٍ معينة يسميها هاملت نفسه « ديناً أو عقيدة » وهي ما قد نسميه نحن « وسواساً أخلاقياً » . أما النضال في مأساة لير فقام

بين الكهرياء الجوفاء والإحساس المرهف الأرق حاشية . وفي عطيل نرى
التضال متقد الأوار بين الحب المتأجج وبين الغيرة . وفي ماكبث بين الطمع
الذى أعمى بصيرة الملك ، وبين العواطف التى تنبعث من أعماق ضميره .
وهذه الظاهرة نفسها واضحة بمثل ذلك فى مأساة أنطونى وكليوباترة ،
وفى مأساة كوربولينس .

وما عدا ذلك ، فأعظم خصلتين من الخلال الأخرى التى تميز الخط
الشيكسبيرى هما الإشارة إلى القوى الخارقة للطبيعة التى تعمل عملها خفية^(١)
ولكن فى يقين لا شك فيه ، ثم هذه الوشائج الغريبة التى تربط البطل
بكل ما يحيط به . وعنصر القوى الخارقة للطبيعة الذى نراه فى أشد صوره
فجاجة فى هاملت^(٢) وفى ماكبث^(٣) نراه فى أضعف صوره فى عطيل^(٤) ،
حيث يقترب من الخط العائلى ، إلا أنه حتى هنا واضح بصورة لطيفة .
وشيكسبير يشير إلى هذا العنصر فى جميع مآسيه ، إلا أنه يندر أن يصرح به
عامداً . على أن ارتباط البطل بما يحيط به هو قطعاً السمة المميزة لفن
شيكسبير . وجميع أبطال شيكسبير موضوعون فى مواقف لا يستطيعون فهم ،
وهم فقط ، أن يدافقوا القدر فيها . ولقد قضى على هاملت « المتدين » والمحـب
بأن يوضع فى موضع الذى يحاول أن يصلح هذا العالم . وقضى على عطيل
الغنى ، الملهب العواطف ، الذى لا نصيب له من الزكاة أن يقف فى الموقف
المقابل لياجو ، هذا اللاعبان المستهتر الذى لا يهاب شيئاً . والذى أغرته
بلاهة عطيل فسددَ ر في غيه . ولير ، المغتر المتكبر ، الساذج القصير النظر
واقفاً فى جهة ، وفى الجهة المقابلة تقف ابنتاه الحبيبتان ثم ابنته الطيبة

(١) الشيخ .

(٢) الساحرات .

(٣) التنبيل والرائة المصرية .

كورديليا . وما كبث ، هذا الضعيف السريع التأثر ، الطموح مع ذلك ، تلقاه الساحرات ، ثم لا تنفك زوجته تحفزه . وليدى ماكبث الصلابة الوصلية ، لا يفتأ الإغراء بغارلها ويشدها من مخطمها . وكوربوليفس ، المتعيرف الصلف ، الذى قضى عليه بالخنوع للراع . وأنطونى ، هذا العاشق الوطن تقف منه كايوبثرة فى الطرف المواجهة ... إن جميع هؤلاء الأبطال قد وضعوا فى المراقف الصحيحة المحكمة التى لا يستطيعون منها فسكا كا . وفى وسعك أن تضع هاملت مكان عطيل ، وعطيل مكان هاملت لمكيلا نجد بين يديك مأساة مطلقا ، لا من النمط الشيكسبيرى ، ولا من أى نمط آخر . ومواجهة البطل بهذه الصورة التى تكاد تكون من صنع المقادير للقوى التى هى فوق مستطاعه هى ما يميز مأسى شيكسبير .

مأساة البطولة :

إن مأساة البطولة فى فترة عودة الملكية لا تعدو - كما هو واضح - أن تكون مسرحية بولغ فيها فى تجسيم كثير من العناصر التى أسلفنا القول بأنها الخصائص المميزة للنمط الشيكسبيرى ، فيما عدا خلوها من هذه الصلة الخطيرة بين البطل وبين كل ما يحيط به . ونحن نلاحظ فى هذه المأسى أيضاً أنها تشتمل على المأساة الخارجية والمأساة الداخلية ... والمأساة الداخلية هى كما قدمنا تلك التى تتمثل فى النضال بين العاطفة (مقصورة هنا على عاطفة الحب وحدها) وبين العقل (فى حدود القيام هنا بالواجب فحسب) ؛ كما تتمثل فى طبيعة البطل السامية ... هذا بينما لا تقتصر المأساة على العناصر الخارقة للطبيعة والتى تخدم المسرحية ؛ ولا تحتاج مأساة البطولة إلى تعقيد ذى بال من حيث أنها عمل يسلم الجميع بأنه لا يعالج أكثر ما يعالج إلا الأنماط الدقيقة من ثمرات الإنتاج المسرحى . إلا أن ما هو معروف من أنها - بحالتها تلك - تطور طبيعى عن

الأنماط الإنجليزية المفجعة الأقدم منها عهداً ، يجعل لها قيمة تاريخية خاصة ، بل قيمة انتقادية ليست لغيرها .

على أننا لا نجد بأساً في أن نخص بالذكر هنا أمراً هاماً . فنحن نلاحظ أن في مأساة البطولة - بصورتها تلك ، عودة إلى العنصر الرئيسى الشديد الوضوح في نمط مآسى مارلو - وبالأحرى طابع الجلال والسؤدد . إن ما كان يشهد السكتاب المسرحيون في فترة عودة الملكية ويحرصون عليه هو إعجاب الناس بما يكتبون ، وهذا ، في الواقع ، هو أشد ما كان يخرج بهم عن الجادة ، لأنهم لم تكن لهم هذه القوة من إدراك تلك السجايا الشخصية العليا التي من شأنها خلق طابع رفيع من الجلال، وهذا هو الذى جعلهم يضلون الطريق حينما راحوا يبحثون عن مصادر ذلك الطابع في نواح زائفة . فهم يخلقون شخصية - كشخصية المنصور Almanzor فيبالغون في تأكيد يسالته المادية تأكيداً يمسحه فيجعله شخصية مضحكة، وهم يملأون أفواه أبطالهم بخطب رثاء فارغة بحيث تنفق في إقناعنا بما تقول. وهم يبالغون في تصوير البواعث الغرامية لظنهم أن منظر بطل عظيم وهو يتخلى عن كل شيء في سبيل عواطفه يفضى بنا إلى العجب والإعجاب . ونحن لا نشك الآن في خطئ هذا كله ؛ بل إن هذه العناصر على العكس من ذلك، مهما كان مظهرها من الزيف والسخف ، ليست إلا صوراً مبالغاً فيها للسجايا نفسها التي تقوم عليها المآسى الشيكسبيرية . مع فارق واحد ، هو براعة شيكسبير وحسن احتياله في استخدامها .

مأساة الرعب :

ومأساة الرعب التي يترعما وبستر وفورد هي في جوهرها أهم من مأساة البطولة . ونحن حينما ننعم النظر في هذه المأساة نجد أنها تقترب اقتراباً شديداً من ملهاة الدسيسة ، وذلك أن محاولة استمالة الجمهور فيهما لا يتأتى من ناحية الشخصيات المسرحية، ولكن من ناحية الحادثة الممثلة فوق المسرح . ومأساة

الرعب ليست بالطبع نمطاً قائماً بذاته تماماً ، وذلك لأن عناصر الرعب قد تدخل في أنماط أخرى مختلفة عن هذا النمط كل الاختلاف ؛ كما هو الشأن في هاملت ولير . إلا أنها تتفرد بما نلاحظه فيها من اتجاه الاهتمام فيها كله أو جله ، إلى العناصر الخارجية ، بالإضافة إلى ما قد تشتمل عليه من المأساة الداخلية المحبوكه حبكاً وثيقاً في نسيجها ، والتي تعتمد كل الاعتماد على الإثارة الحسية للعواطف من فوق خشبة المسرح . ومن قبيل هذا الرعب الناشئ عن الموقف والحادثة ذلك الرعب الذى يسود مسرحيات دوقه مالتى ، وثوريا كورومبونا ، والقلب المحطم The Broken Heart ، وهى الروايات الثلاث التى يمكن أن تعد أمثلة مميزة لهذا النمط . وربما عثرنا فى هذه الروايات على شيء من النضال الداخلى ، ينتهى نهاية مهلكة ، ولكن هذه ليست هى نقطة الأهمية الأساسية فى أى من هذه المسرحيات الثلاث ؛ إذ أن الذى يسترعى انتباهنا تماماً هو تطور عقدة الموضوع نفسها ، وقلبا تأتى رجفة الهلع ، أو روعة الجلال بما نسب من أى حديث عبارة مباشرة ، بل يأتى ذلك كله من الحوادث والمواقف التى تحيط بالشخصيات .

المأساة العائلية :

والمأساة العائلية (الأهلية) هى نسيج وحدها من بين هذه الأنماط جميعا . وليس السبب فى ذلك انحصار الأهمية فيها على هذا العنصر أو ذاك . ولكن السبب هو مادة موضوعها ، ونغمتها الخاصة . ويجب أن نذكر ونحن نتناول هذا النوع من المسرحيات أن المأساة العائلية يمكن أن تمسك سبيلا وتطورها من سبيلين أولهما يقضى إلى المأساة الراقية الحقيقية ، بينما يهبط الثانى إلى مستوى يشبه مستوى المسرحية العاطفية . والمأساة ، كما رأينا ، تفتقر إلى ذلك الجو الذى يمكن تسميته جو الجلال المهيّب ، وهو الجو الذى نفتقده فى كثير من المسرحيات العائلية فلا نجد . فمسرحية تاجر لندن The London Merchant

مثلا لا يمكن إطلاقاً أن نعدّها من بين المآسى الراقية في أى عصر من عصور التاريخ الأدبي ، وذلك بسبب نغمتها الهابطة غير الملهمة وعلى العكس من ذلك ، نلاحظ أن الكثير من مسرحيات القرن التاسع عشر ذات النمط العائلي التي تشتمل على جرم يرفعها فوق مستوى مسرحيات ليلو Lillo ذات الحبكة الباردة وفي وسعنا أن نضع المسرحيات العاطفية الجدية (sentimental drames) في مكان محترم في تاريخ الإنتاج المسرحي كما سوف نرى ؛ إلا أن هذه المسرحيات العائلية ذات النغمة الهابطة قد حاولت إنجاز عمل ما غارح عما في وسع المأساة أن تقوم به . وعلى هذا فيمكننا أن نحصى في عداد المسرحية الراقية :

- ١ - الروايات ذات الروح المعجج الصادق ، التي يشيع فيها الجلال ، وتثير فينا مشاعر الهيبة .
- ٢ - الروايات ذات الروح المضحك الصادق ؛ التي يفيض فيها الخيال وتسم بالنكتة الحاضرة ومرعة البادرة .
- ٣ - ثم الروايات الجدية ذات النهاية السعيدة والنعمة المخففة - بيد أننا يجب أن نحسب في الروايات الساقطة تلك المسرحيات العائلية التي تفتقر أشد الافتقار ، في محاولتها السمو إلى ذروة المأساة الراقية ، إلى صرامة المأساة وجلالها . ومن النقط التي عرضناها في أنهي صورة من الوضوح في أثناء تحليلنا لما أنتجه الكتاب المسرحيون تلك النقطة التي ذكرنا فيها أن ثمة قوانين وخصائص معينة في جميع المسرحيات العظيمة لا يستطيع أى كاتب مسرحي أن يتخطاها دون أن ينال جزاءه لقاء هذا التخطي . إن ثمة هدفاً معيناً للمأساة ، وهدفاً معيناً للملهة وهدفاً معيناً للمسرحية الجدية (الدرام Drame) . وإذا حدث اختلاط في هذه الأهداف ، أو إذا حاول أى كاتب أن يصل إلى هدف واحد منها باستعماله أداة النمطين الآخرين لم يملأ يديه إلا بالخيبة ، أو بما يقرب منها .

الباب الثالث

المقدمة

سنحاول هنا ، ونحن نعالج موضوع الملهمة ، القيام يبحث على قفس الخطوط التي أتبعناها من قبل ونحن نعالج موضوع المأساة ، وذلك بقصد اكتشاف النقط التي تربط بين المأساة والمهامة من جهة ، وبقصود توضيح الأهداف والوسائل المختلفة لهذين النوعين من أنواع المسرحية من جهة أخرى . ولما كان غرضنا الأول هنا هو تناول الإنتاج المضحك الخالص ، فلا نرى بدا من أن توجه نظرة سريعة على الأقل إلى تلك المجموعة المتوسعة من المسرحيات الجدية التي يدل مظهرها على أنها لا تقتضى لا إلى هذا النمط أو ذاك ، وأن توجه نظرة كذلك إلى تلك المجموعة الأخرى من المسرحيات التي يسمونها بهذا الاسم الأكثر انطباقا عليها ، ألا وهو : الملهمة المفعمة ، التي تلتقي فيها وتمتزج البواعث المفعمة والبواعث المضحكة . وحتى عندما نكون منصرفين إلى بحث النوع المضحك الخالص لا نرى متدوحة عن استذكار هاتين المجموعتين على الدوام .

الفضيلة الأولى

الروح العالمى الشامل فى الملهاة

القوى الخارقة للطبيعة :

لاحظنا ونحن نبحث فى المأساة أن ثمة فارقا شديداً بين الميلودراما ، وبين القمص المسرحية ، وبين المأساة الراقية ، وهو فارق نلاحظ وجود مثله فى ميدان الملهاة ، الذى تربطه بالمأساة وشائج من القربى ، وهو فارق محدد المعالم ، بين مجرد المسرحية المسلية وبين ما يمكن أن نسميه الملهاة الرفيعة ، لكنه أخف أثراً فى الواقع ، وأقل من أن يدركه المتفرج أو القارئ . وكما لاحظنا فى المأساة أيضاً من أن ارتفاع النغمة كان شيئاً لا يمكن أن نضمنه إلا بوجود عنصر الشمول – أو الروح العالمى الشامل ، الذى يوفره الكاتب بطريقته الخاصة . فكذلك فى الملهاة الرفيعة حيث يبدو أن جميع الكتاب العظام كانوا ولا يزالون يحدّثون فى إثر هذا الروح الشامل . وواضح أن هذه الصبغة الشاملة يمكن الوصول إليها إلى حد ما بوسائل تشبه تلك التى حللتها من قبل فى معرض كلامنا عن المسرحيات الجدية إلا أن حقيقة كون معظم الملامى تختلف عن المأساى فى أن الأولى لا بطل لها فى كثير من الأحيان وأنها تكون من المذهب الواقعى ، ويترب على هذا ألا تكون شاعرية ... هذا كله يجعل الكثير من تلك الوسائل لا قيمة له على الإطلاق . ولم يكن ميسوراً لهذا السبب أن تتدخل القوى الخارقة للطبيعة ، بأى صورة من صورها الفجة ، فى كثير من أنماط الملامى . إذ أن هيئة الملهاة هى فى الجملة هيئة غالبية فى

مجنونها، غالية في منطقتها، غالية في قمرها العاطفي . . . غالية في هذا كله لدرجة أنها لا تنسج للتطبيقات الربانية أو الأجواء الروحية الجميلة . إن الآلهة إذا تنزلت إلى الأرض في ملهه من الملاهى ، كما فى ملهه ديدن : أمفستريون ، فلا يكون ذلك عادة إلا فى صورة صريحة من الهزل ؛ فترى مركيورى (هرمز) يصبح عادما عادياً ، ونرى جوف (جوبيتر أو زيوس) وقد تخلق بأخلاق البشر ، ونرى الأخوات فى ملهه ساحرات لانكاشير Lancashire Witches لكاتبها شادول غير مانعقة من ساحرات ماكبت . فنحن نلاحظ وجود جو فيه ظل من الرهبة التى توحى بها القوى الخارقة للطبيعة فى المأساة ، عندما تظهر الساحرات وأحاديثهن متصلة بأفكار ماكبت نفسه ؛ أما فى الملهاة ، فالكاتب لا يكتفى بالتعبير عما فى نفسه من ريبة فى المقدمة لخبسب ، بل هو يحرص على أن يجعل الكثيرين من شخصياته شكاً كين مثله تماماً ؛ ولم يتسرقط لدغال الأشباح فى ملهه من أى نوع ، إلا تلك الأشباح التى تُسفر فى آخر الرواية عن كونها مخلوقات آدمية . وروح أنجليكا تظهر فى ملهه السير هارى ولدير Sir Harry Wildair لصاحبها فاركهار ، إلا أنها تتكشف فى الفصل الأخير عن أنها الصورة الجسمانية لوجة السير هارى ولدير . وفى ملهه الطبال Drummer لصاحبها أديسون نرى شعباً ، إلا أننا لا نلبث أن نكشف أنه آدمى مُستتخف . أما العاطفة الرفيعة ، وجلال الملقى ورهبته ، فلا أثر لها جميعاً فى هذه الملاهى . وإذا ظهرت المقدسات الدينية فيها فى تظهر ليُستهزأ بها ؛ والملاهى كلها يتخللها أثر من الإدراك والشك .

ولا جدال فى أن ثمة نمطاً خاصاً واحداً من الملهاة يحتمل دخول القوى الخارقة للطبيعة فيه . ونحضرنا هنا ملاهى شيكسبير الفكاهية التى هى لا أجرم أحسن الأمثلة لذلك النوع ، التى برد على خاطرنا أول ما برد

منها ملهاة د حلم منتصف ليلة صيف ، ثم ملهاة د العاصفة ، ؛ ففي الملهاة الأولى تتجسم لنا القوى الخارقة للطبيعة في شخصيات بك ورتيانا وأويرون ؛ كما تبدوا لنا في الثانية في شخصيتي آريل وكاليان . بل في مقدمة پروسبيرو السحرية أيضاً . ومما لا شك فيه أن عنصر القوى الخارقة يعمل هنا بنفس الطريقة التي يعمل بها في المأساة ، فهو يرفع من مستوى المسرحية ، ويخلق بطريقة بارعة طابع الشمول . ونحن حينما نشاهد مسرحية العاصفة نشعر أن هذه الملهاة هي ملهاة ذات رحابة رمزية بالغة المدى . فالعالم ، والرواية نفسها ، يصبحان في نظرنا حلما ، كما تصبح الشخصيات التي نراها فوق المسرح رموزاً لإنسانية تتخايل لنا في ظلال باهتة . على أن ملهاة الفكاهة تخط نادر الوجود . وقد وصل كالدرين وشيكسير ، وربما باري Barrie إلى درجة السكال في هذا النوع . إلا أن أنواع الملهاة الأكثر شيوعاً — وبخاصة الملهاة ذات المسحة الذهنية والفكرية — كان لها النصيب الأكبر من الجاذبية . كما أنها هي التي تكون في رؤوسنا هذا الطابع العام عن المسرحية المضحكة بوصفها نمطا من أنماط الخلق المسرحي .

على أن في مقدورنا إقامة الدليل في غير مشقة على أن الملهاة الذهنية لا ينقصها هذا الإيحاء الرفيع الذي تتيحه لغيرها تلك القوى الخارقة للطبيعة . وذلك بمجرد نظرة ثلثها على تلك المواقف النموذجية في كثير من المسرحيات ، التي ظهرت منذ العصور الكلاسيكية إلى الوقت الحاضر . وثمة عشرات من الملامح التي يعتمد عنصر المرح الرئيسى فيها على المواقف التي تقوم هي نفسها على الصدفة ، وعلى الإيحاء بوجود قوى تحبط ما يعمل الناس وتغلبهم على أمرهم بصورة مضحكة هائلة . ولا يصح بالطبع أى ذكر في هذه الروايات لِقَدَرٍ يتصرف في العباد ، إذ الإحساس بالقدر في صورته المباشرة غريب كل الغرابة على الملهاة ، ولكن لا بأس من

الإشارة البارعة إلى وجود آلهة ساخرة وراء أفعال الشخصيات الأدبية التي نراها فوق المسرح . إن الفيلسوف الفرنسي برجسون ، الذي سوف نذكر في الصفحات التالية من الإشارة إلى دراسته العميقة الممتعة عن الضحك Le Rire ، قد شخص لنا ما يسميه « العكس أو الحالة العكسية » بوصفه واحداً من أهم مصادر مثيرات الضحك ، هذه الحالة العكسية التي يربط بينها وبين تلك التي البسيطة المعلقة بالخيال ، والتي على ضوء ما يستقر عليه قراره في أمر حركتها تنشأ روح الأشياء المضحكة ، والمسئلة كلها لا تعدو كونها حركة تلقائية^(١) . إن الناس في هذه الملامح يصبحون كالدمى ، والحوادث تجري في سلسلة من التكرار غير العادي ، حيث لا يُستبعد عنصر المصادفة نهائياً ، ولو أن هناك في الوقت نفسه أكثر من مجرد إجماع بأن هذه المصادفات ليست بعيدة عن بال بعض القوى العليا . ومن قبيل ذلك أولئك التوائم الذين يولدون وأحدهم يشبه الآخر تمام الشبه بحيث لا يستطيع الآباء أنفسهم أن يفرقوا بين التوأم وأخيه التوأم . وهذه مسألة لا تعدو كونها مسألة طبيعية بحتة ، ومثل هذين التوأمين قد يتيسر وجودهما في أي مدينة كبيرة ، واسكن الآلهة تحنن نفسها في هذه النقطة فتخلق زوجين من التوائم الذكور الصالحين لهذا الغرض متشابهين في المظهر . ثم لا تكتفي بذلك ، بل تفصل بين زوجي الأخوين لمدة سنين طويلة ، ثم تجمع بينهما ثانية في سلسلة من المفاجآت المحيرة غير العادية في مدينة إفيسوس ، مما نجمه في مسرحية مائة الأخطاء The Comedy of Errors التي ليست شيئاً إلا صورة معكوسة من روح روميو وجولييت ، إذ نجد أن القدر يتلاعب مرة بأنتيفوليوزس ومرة بدروميوس ، كما كان قدّر آخر ، أكثر وقاراً ، يلهو في صورة مفرجة بالحيدين العقبين .

(١) التلقائية هنا automatism هي ألا تكون للامان حيلة فيما يتصرف له من تصرفات القضاء والقدر .

فالتكرار repitition ، والانعكاس inversion ، وتداخل السلسلتين :
interference de series ، وهى تلك المباحث الرئيسية الهامة فى الفصل
الذى قصره برجسون على الـ comique de situation أو ملهة
المواقف . وجميعها تتوقف بطريقة ما من الطرق على تلقائية الإنسان وهو
فى يدي قوة أعلى منه ، وبالأحرى خصوعه لسلطان قاهر لا حيلة له فيه ...

فهذا إذن واحد من الإيحاءات الأولى لروح الشمول ، وبالأحرى
الروح العالمى الشامل فى الملهة ، وهو الإيحاء الذى يُسنخر فيه بالآلهة ،
وتقلب فيه المقدسات الدينية إلى مادة للضحك ... إلا أن فى ذلك من
الإشارة إلى أنه يوجد فى السموات والأرض أكثر بكثير مما يحول برعنا
وجوده فى أية فلسفة من الفلسفات . على أن عنصر الشمول المشتق من الإيحاء
بالقوى الخارقة ليس بأى حال من الأحوال واحداً من العناصر الأساسية
فى الملهة بالقدر الذى له فى المأساة ، ثم هو وسيلة خطيرة غاية الخطورة
فى يد الكاتب المتوسط . إن لمسةً من اللسات العديدة المفجأة قينة بأن
تقضى على جميع ألوان الإيهام من أساسها ، اللهم إلا فى المسرحيات الخيالية :
fantastical ، مثل رواية حلم منتصف ليلة صيف ، حيث يحتفى عدم
الإيمان إلى حين ، أو رواية العاصفة ، حيث تُعزى القوى الخارقة للطبيعة
إلى المعرفة الإنسانية والمهارة الإنسانية . ويمكن إدخال العوامل الخارقة
بصورة مطلقة فى الملامى الرومنسية ؛ وبطريق الإشارة فى الملامى السلوكية ،
ولكن لا يمكن أن يتم ذلك إلا فى أدق صور الإجمال والتردد .

الرمزية الطبقة :

وأقوى من هذا تأثيراً . وأكثر شيوعاً ، هذا الذى يعد فى الملهة
معادلاً لبطل المأساة ، ملكاً كان أو إمبراطوراً . إن الملهة كما رأينا
هى مسرحية لا بطل لها ؛ والمرح ينشأ فيها من الصلات القائمة بين

عدد من الشخصيات ؛ وإذا نحن حللنا هذه الشخصيات وجدنا أن من عادة الكاتب المسرحي أن يحاول جاهداً تحقيق أثر من أثرين يعتمدان كليهما على الفكرة الواحدة : لأنه يحاول إدخال عدد كبير من أفراد نوع معين أو طبقة خاصة من الناس ؛ أو يحاول الإيحاء إلى المتفرجين بأن شخصاً معيناً من أشخاص المسرحية هو رمز لطبقة من الناس . إن المقروض أصلاً في الملهاء أنها لا تعالج الأفراد منفصلين بعضهم عن بعض . ولا يخفى أن الطبقات التي تصوّر على هذا النحو في هيكل الملهاء يكون لها فروع أكبر وراء جدران المسرح ، ومن ثمة تنشأ في أذهان المتفرجين صلة بين العمل الفني الخاص وبين مجموع الآفاق الإنسانية الأوسع مدى . وكثيراً ما تصور الشخصيات الفكاهية أو المضحكة كما رأينا ، في ازدواج (اثنين اثنين) أو في جماعات . فاصحاب الحرف في رواية حلم منتصف ليلة صيف يشتملون على بيلم وكورنيس وسنج وستارفلنج . وشخصيات : دوجبري وفرجيس ؛ ثم لونس وسبيد ؛ ثم الأخوين دروميو - هذه الشخصيات جميعها بالرغم من تشابكها ، هي رموز لطبقات خاصة ، وتجاورها يقوى ما يذهب إليه بعضهم من أن سجايا هذه الشخصيات ليست وفقاً عليها ، بل إن كثيرين من الناس يشاركونهم إياها . وكثيراً ما نجد في الملهاء السلوكية طوائف متعارضة من أصحاب النادرة ليسوا جميعاً سواء ، وأدعياء النوادر ليسوا سواء كذلك ؛ بل إن لكل طائفة منهم سجاياها المعينة القائمة بين جميع ممثليها المتنوعين . إن ملاحى المدارس ، المختلفة في القرن الثامن عشر - مدرسة (١) النائم ، ومدرسة (٢) الزوجات ، ومدرسة (٣) اللّهي الشابة - وهي المدارس التي يلاحظ أنها ترجع جميعاً إلى ملهاتى مولير :

The School For Scandae (١)

The School For Wives (٢)

The School for Greybeard^s (٣)

مدرسة الأزواج^(١) ومدرسة الزوجات^(٢) تقسم بسمات ذات طبيعة متشابهة تشابهاً متطابقاً .

إن الشخص عندما يكون منعزلاً في الملهاة فإنه يكون أنموذجاً (A type) على الدوام تقريباً . وبالأحرى ممثلاً (Representative) لشيء أكبر من نفسه ، كما يكون في أرفع صور الفن ممثلاً لهؤلاء الذين هم طبقات البشر الخالدة .

يقول وليم بليك : إن شخصيات شوسر في منظومته الحجاج Pilgrims هي الشخصيات التي تتكون منها جميع الأجيال وجميع الأمم ... إنها السمات ، أو الملامح التي تتبدى فيها الحياة الانسانية في العالم كله ، والتي لا تتخطاها الطبيعة أبداً ، وهذا الذي يقوله بليك يمكن أن ينطبق تمام الانطباق على جميع الملاحى الرفيعة . والملهاة قد تجد ميداناً للربدة والبسطة في حماقات جبل من الأجيال ، إلا أننا نلاحظ أنها تتفق دائماً تلك المحامات الخاصة التي تقسم بها الأجيال جميعاً في كل زمان ومكان . ومن ثمة نجد أن شخصيتين مثل سيرتوبي بلش Toby Belch وسير فولبنج فلترز Folping Flutters ليستا من شخصيات عصر إليزابث ، وعصر إليزابث فحسب . كما نجد شخصية مثل كابتن بوبادل Bobadil ، بل الأبلهين ماتيو وستيفن ، من الشخصيات العالمية إلى حد ما . إن بيتنا أناساً يشبهون ميرابل وسير فولبنج فلترز ومسز مالا برويس . وسنجد أن أعظم الملاحى في المصور المسرحية كلها تقسم بهذه السمة العظيمة التي لا تبلى ، والتي هي السبب فيما نجد من الجدة والطرافة اليوم ، ما كان الناس يجدونه في شيكسبير وموليير وكونجراف وشريدان في أيامهم . وصغار الكتاب فقط هم الذين يشغلون

(١) L' Ecole des Maris

(٢) L' Ecole des Femmes

بالهم بالموضوعات المحلية والموضوعات الموقوتة بزمانها وبأناسها وافتقار ملاهى شادول Shadwell إلى هذه العناصر الخالدة هو الذى يجعلها تبدو ككتيبة غشة إلى جانب ملاهى لإثر دج Ethege ، بالرغم من أسلوبها وجمال بنائها . لقد كان شادول يحاول تمثيل عصره ، ومن هنا كانت ملاهيه فى جردها ، أقل قيمة من ملاهى معاصريه من السكتاب الآخرين ، بالرغم من قيمتها التاريخية . إن الملهاة قد تصلح لأن تكون مرآة لعصرها ، إلا أن الملهاة فى أرفع صورها يجب أن تسمو على هذا كثيرا ، وذلك بأن تكون مرآة لجميع العصور .

والملهاة ، من أجل هذا ، ومن إحدى وجهات النظر ، هى صورة معنوية للمجتمع ، أو هى ، على الأقل ، تصوير من المجتمع بعض جوانبه الخاصة . وإذا كان الضحك هو فى جوهره عقوبة للمجتمع ، تقع على بعض النماذج والطبقات المنحرفة ، فى وسعنا أن نرى كيف يعمل عمله لتحقيق مغزى أبعد مدى مما فى الكلام الشفاهى ، ومما فى الأشخاص الحقيقيين الواقفين على المسرح . إنه لا جدال فى أن الأشياء المضحكة تشتمل فى ذاتها على مواد عنصرية أو قومية بصورة خاصة ، إلا أنها تشتمل مع ذلك على سمات وملاح إنسانية عامة الظاهر أنها لا تقف عند حدود أمة دون أمة ... فرجل العجائب Virtuoso والمنافق ، والبخيل ، والأبله الذى يرهى بذكائه - كل هذه شخصيات لا تختص بها أمة واحدة دون أخرى ، وهى تصادفنا بلا تمييز فى مسرحيات شيكسبير وجوفرسون وموليير وكوتنجرىف . فقرة لذن إيممان رئيسيان فى الملهاة الراقية ؛ أولها أن الشخصيات ليست شخصيات خاصة بحيل واحد أو ببلد واحد ؛ والثانى أن الملهاة فى جملتها ماهى إلا جزء واحد من عالم أكبر لمجتمع أعلى منها ، أو أنها رمز لهذا العالم . ومن هذا ينشأ الإحساس بالعمومية ، وهو الإحساس الذى يتجلى فى الملهاة

الراقية أيضا ... الإحساس بأن هذه الحقائق والمواقف والأشخاص ليست بعزلة ولا مفصولة ، بل هى فى الواقع رموز لأشياء أعظم منها نفسها ، وأكثر أهمية .

الفقرة الثانوية :

ويمكن الوصول إلى أثر الشمول هذا بطرق كثيرة أخرى غير هاتين الطريقتين ؛ ومن ذلك استعمال الفقرة الثانوية أو الموضوع الثانوى الذى لا حظناه من قبل كسمة من سمات المأساة الرومسية . والذى يمكن أن نجده هنا أيضاً . فهذا هو العاشق الذى يقتنى أثر معشوقته السريعة البادرة المليحة الفسكتة ، فى حين يقتنى خادمه أثر خادمته التى لا تقل عن سيديتها سرعة بادرة وملاحة فسكتة . ومن ثم نتذكر ما قال به الفيلسوف برجسون من التكرار والانعكاس وتداخل السلطتين . وإن اختلفت الصورة هنا قليلا ، فهذا سير مارتن مار الذى يبدو مغفلا كل التفتيل حين يكشف عن مؤامراته ، وكذلك يفعل غريمه سيرجون سولكو . وهذا وارنر الحاذق الذى يدبر الخيل العجيبة ، لا يلبث أن يتخذه مسر ملسنت آخر الأمر . والعاشقين فى ملهاة حلم منتصف ليلة صيف مشاجراتهم ، ولأويرون وتيانا مشاجراتهما أيضاً . وأولييفيا فى ملهاة الليلة الثانية عشرة تخدعها فتاة متنكرة فى زى غلام ، وكذلك مالفوليو التى يخدعها مغفل يتظاهر بأنه قس . فهذا الاتجاه نحو تكرار الموضوع الأصلى ، وحتى نحو موضوعين يسيران جنباً إلى جنب ، يعمل كل منهما نحو الهدف ذاته ، يصادفنا فى جميع الملامى الرومسية تقريباً ، حتى لقد أصبح جزءاً جوهرياً من المضحكات السائرة ... والدليل على أن الكتاب المسرحيين كانوا يقدرون قيمتها وهم لا يشعرون ، أنهم كانوا يقومون فى أخطاء لا تهل عما كان يقع فيه كتاب مأساة البطولة فى فترة عودة الملكية الذين كانوا يبالغون فى تصوير العناصر الصحيحة للعظمة المفجعة ،

ويجمعون هذه العناصر مجرد قواعد يطبقونها تطبيقاً آلياً ، كما كان يفعل مثلهم كتاب الملاحى فى فترة عودة الملكية إذ كانوا يكتثرون لدرجة مضحكة مبتدلة من زخرفة السمات التى كانت تنعم بها ملاحى شيكسبير وأقرانه ، والتى أشرنا إليها من قبل . ولقد تناول دريدن ودافنانت D' Avenant ملهاة العاصفة ، فإذا صتما ؟ لقد جعلنا فرديناند يحب ميراندا كما فعل شيكسبير ، إلا أنهما جعلنا لميراندا أختاً ، وأوجدنا لها عاشقاً ... وجعلنا هذا العاشق غلاماً لم ير امرأة قط من قبل . ثم جعلنا لآريل عروساً روحانية من ميلخا ، كما جعلنا لكاليبان أختاً من سيكورا كنس . ولم يكتفيا بذلك لحسب بل بالغوا فى تصوير مناظر البحارة التى أشار إليها شيكسبير لإشارة رقيقة وهو يشير إلى الصلة بين حكم ميلان وجمهورية البحريين الأجلاف ، وبين هذين وحكم بروسبيرو ؛ لقد حولنا منظرى ترنكولو وستيفانو إلى مشهدى قدح فى الديمقراطية ، وأوضحنا بجلاء وعن قصد هذه المقارنة التى اكتفى شيكسبير بالإشارة العابرة إليها . فما تنصف به الملهاة هنا من سمة التكرار بواسطة العقدة الثانوية يمكننا تتبعه أيضاً ، وبصورة مبالغ فيها ، فى المسرحية الأسبانية التى من نط مسرحيات الدسيسة ؛ ورواية القس الأسباني The Spanish Fryar لكانبها دريدن مثال مشابه لآى من هذه المسرحيات . فالمسكة تعشق القائد تورسموند ، وهى مع ذلك مخطوبة تقريباً إلى برتران ... ثم تحقق أغراضها بالحيلة والماراوعة . وكذلك تعشق إلفيرا ، المزوجة من جوميز العجوز ، الكولونل لورنزو ، ثم تستعمل الحيلة والماراوعة لرؤية عشيقها ؛ ثم ترى مشهداً بين تورسموند والمسكة ، و يتلوه مشهد بين العاشقين المضحكين الآخرين ؛ وهنا زاننا لجأة ، وربما بلاوعى منا ، نوازن بين الموقفين ؛ ولا يقف الأمر عند اشتداد حدة الفكاهة فى مشاهد القس الأسباني ، بمعارضتها للفقرات الأشد جدية والمتعلقة بالبلاط ، ولسكتنا نلاحظ نشوء جو من الحتمية والعمومية ، بسبب تكرار الموضوع نفسه .

وعما يسترعى النظر أكثر من هذا في تلك الرواية هو نهايتها أو حلها الأخير (dénouement) ؛ حينما يظهر أن تورسموند هو ابن ملك البلاد المسجون، وعلى هذا فهو الوريث الحقيقي للعرش. ومثل هذا الاكتشاف وحده، ربما ظهر أنه اكتشاف غير محتمل - حال منعزلة لا صلة لها ببقية هذه الدنيا، بسبب ندرة حدوثها. ولكن يرد دريدن بدوره على هذا، فقد أدخل اكتشافاً للشخصية مماثلاً لهذا بمائة تامة، فهذه السيدة التي كان السكولونفل لورنزويقتني أثرها يدين أنها أخته، والاكتشافان يقعان في لحظة واحدة بالفعل، والصدمة الحادثة من لقاء الاثنين صدمة قبينة بأن تخلق جواً يكون ظاهرة مناسبة لحوادث الرواية. وقد استخدم شيكسبير شيئاً مماثلاً لهذا التدبير في روايته قصة الشتاء The Winter's Tale حيث تُسحّج الملكة هرميون منفردة ستة عشر عاماً - وهذا موافق خطير كل الخطورة على الكاتب المسرحي. ثم يكشف القناع عن سرها في الفصل الأخير؛ وفي اللحظة نفسها نكتشف أن ابنتها لا تزال حية ترزق، وتصبح پرديتا أميرة. ونحن نلاحظ هنا أيضاً أن تلاقى هذين الحادثن في وقت واحد يحلق روحاً، أو.. وهجاً رومانياً يساعد الكاتب في إثارة الإيمان في عقول النظارة بحوادث الرواية، ثم في خلق جو ذلك الروح الشامل، بطريقة عارضة. ولا يحتاج هذا التلاقى بطبيعة الحال إلى أن يأخذ دائماً صورة الحادثة الماثلة، أو سلسلة الحوادث الماثلة تقريباً. ومن قبيل هذا ما نراه في ملهات فلنشر: Wit at Several Weapons من وجود موضوعين مختلفين الصبغة؛ ففي أحد هذين الموضوعين نرى پرفيدتس أولد كرافت ينذر ابنة أخيه السير جريجورى فُتب، إلا أنها تقع في غرام كتنجهام وتنزوجه آخر الأمر. ثم يظهر بومبي دودل في هذا الجزء من الموضوع، وهو الشخص الذي بحسب أن الفتاة تدوب فيه غراماً، فيأخذ في إبداء أمارات التبه والكبرياء. ويتناول الجزء الثاني من الموضوع بأسره ألوان

الخداع التي يجيكها وِتي - بيت أولد كرافت لأبيه وابن عمه كرديولس ؛
ومهما بدا من انفصال هذه الحوادث كلها ، فإن ثمة مع ذلك عدداً من السمات
المميزة التي تربطها ببعضها جميعاً ، وتجعل لها مغزى شاملاً . فمن هذا ما نلاحظه
من أن بومي دودل يعارض سير جريجورى فوب ، ويرتبط به ؛ ومن جهة
ثانية ، زى أن كرديولس يعارض بومي دودل . وفضلاً عن ذلك لجميع
الخطوة في الموضوعين كليهما قائمة على الخداع والديسيسة . ففي الموضوع الأول
تخدع الفتاة عمها ، وفي الثاني زى هذا العم يخدعه ابنه نفسه ؛ وسير پرفيديس
هو حلقة الاتصال بين الاثنين ، ثم هو يساعد على الربط بين هذين العالمين
من الخداع اللذين يجهلان ، بدورهما ، أشد المواقف بعداً عن الاحتمال ،
شيئاً محتملاً ، وذلك بما فيهما من تعارض متقارب . ونحن نرى في ملهارة
أخرى لفلتشر و مَسْنَجِرَ واسمها Custom of the Country سلسلة
من المواقف المتصلة المتعارضة التي تشبه ما رأينا في الرواية السابقة . إقنا هنا
نكون إزاء أكثر من موضوعين . فها هو ذا آرئولدو يتزوج زينوشيا ،
وكارديو يطالب باحترام عرف البلاد . ولكن آرئولدو وأخاه روتليو ،
وزينوشيا ، يهربان في سفينة ؛ ثم يقبض على زينوشيا خارج لشبونة ،
لكن آرئولدو وأخاه روتليو يهربان .. وهنا ينقسم الموضوع إلى ميادين
منفصلة ذات أهمية . فها هو ذا آرئولدو وتهواه هيئوليتا التي تحاول إغراءه
بعروض عظيمة ، لكنه حينما يرفض عروضها يلتقي به في أيدي رجال القانون ،
اسكنها تخلصه من أيديهم آخر الأمر ، وفضلاً عن هذا ، فإن هيئوليتا هذه
تدس السم لزينوشيا ، إلا أنها تردّها إلى الحياة ثانية . . . وفي هذه الآونة
نفسها يتضح أن روتليو قد قتل دَوَّارت ابن جيومار ، الأرمل العجوز ،
التي تدسّر على القاتل المفروض وفاء لوعده ما ... ثم يعرض روتليو بعد ذلك
بعض العروض على جيومار التي ترفضها فتتدفق به إلى السجن . وفي تلك
اللحظة يكشف دورات الذي لم يصبه كبير أذى ، عن نفسه ... والآن ،

نلاحظ أن نمة ، في هذه الأحداث الرومنسية مواقف عدة ، لعلها تبدو مما يحتمل ظهوره فوق المسرح . وما نلاحظه بمنتهى الجلاء أن هذه المواقف بعينها هي التي تكررت مرتين وأرسلها الكاتب في خطين متوازيين ؛ فإليك مثلاً موت دوارت ، هذا الموت المزعوم ، والذي ليس مستحيلاً على التحقيق ، إلا أنه بعيد الاحتمال . وهنا نلاحظ من فورنا المشابهة بين ذلك ، وبين دس السم لزينوشيا ، هذا الدس المزعوم ... وكلتاهما تُحردان إلى الحياة ، بالحالة نفسها من المفاجأة والطريقة الخارقة . ويوازي لقاء زينوشيا لقاء آرنولدو ؛ وشوانية كلوديو شوانية هيبوليتا .. وهيبوليتا تعرض عروضها على آرنولدو كما تعرض روتيليو عروضه على جيومار . وتلقى هيبوليتا القبض على آرنولدو ، كما تلقي الصوّادة القبض على روتيليو ؛ وهكذا لا نجد هنا مجرد خطين متوازيين فحسب ، بل سلسلة من أزواج الخطوط المتوازية ، يُقوّى كل منها جو القطعة ، ويوحى للجمهور بروح الشمول في هذه الموضوعات الرومنسية المتباينة . ولا بأس بعد هذا من إشارة أخرى في شأن هذه الموضوعات الثانوية وعلاقاتها المختلفة فلقد اتضح من الأمثلة التي سقناها آنفاً أنه ليس من الضروري دائماً أن تكون الأجزاء المنفصلة في تطور موضوع مضحك أجزاء متوازية توازياً تاماً ولا بد . فقد تكون العلاقة علاقة مباينة ، أكثر مما وخمناء بأمثلة من ملهارة كاره المرأة ، لكتابها بومونت ؛ والموضوع الرئيسي هنا يدور حول حب الدوق لأوربانا ، أخت السكونت فالوريت . والعاشق يرى معشوقته في منزل جوندارينو ، الذي يفترى عليها الأكاذيب ، ويمضى بها إلى منزل سيء السمعة . ويدور أحد الموضوعين الثانويين حول عمل بالمر الإجماعي الذي فرض به العاهرة فرنسيتينا على مرمر Mercer ، هذا التاجر الأبله الذي لا ينفع ولا يضر . وجلى جلاء تاماً أننا لا نرى في هذه الرواية شخصيتين متوازيتين ، إلا أن طهر أوربانا ، الذي يتضح بعد هذه

السلسلة الطويلة من الدسائس والازدواجات ، يقف في معرض التباين وندس فرنسيسينا التي تنغمس في الأخرى في سلسلة من الدسائس والازدواجات . والتباين هنا ، بدلا من أن يضعف روح الرواية ، يسبخ عليها وحدة فريدة كان يمكن لو لم تتوفر لها أن يبدو الموضوع الأصلي موضوعاً منقطعاً .

الرمزية الخارجية :

وتقدم لنا هذه الرواية أيضاً - وأعني كاره المرأة - مثالا لاستعمال نوع معين من الرمزية ، وثيق الصلة بالرمزية التي يستخدمها كتاب المأسى في موضوعاتهم ، فيكون لها مثل هذا الأثر فيها . فالعقدة الثانوية الثانية تدور حول لازارلو ، أحد رجال الحاشية الذي يعبد الأطلعمة الغريبة . والذي يجرى وراء (رأس السمكة) النادرة في تجوالها من بيت إلى بيت . ورأس السمكة هذه هي الحلقة التي تربط ، خلافاً لذلك ، بين الأجزاء التي لا تقوم بينها صلة في الرواية ... فهي تحملنا من القصر المنيف إلى الكوخ الفقير ، وهي في تجوالها هذا تنجح في عقد الصلة بين الدوق وفرانسيزيا ومرسر . إنها موضوع خارجي له قوة فوق نفسه ، قوة شاملة توحد الرواية وتسبخ عليها سمة من سمات الشمول في وقت واحد ، وهذا الاستخدام للموضوع الخارجي ليس بالطبع مما يكثر وقوعه في المهابة بالقدر الذي يقع في المأساة ؛ إلا أنه يظهر بصفة منقطعة في أي تحليل لخصائص هذا النوع . على أنه لا بأس من أن نذكر معه استخدام مشهد من المشاهد أو مكان من الأماكن التي تحمل صلة رمزية لحوادث الرواية . مثال ذلك ، ما ورد في رواية السائح الإنجليزي The English Traveller من ذكر لهذا البيت الذي اشتهر بأنه مأوى للأرواح الشريرة - مسكون ، - فهو يصلح وسيلة لربط عقدتي

الرواية بعضها ببعض ، وللإيجاء بشيء زيادة على ما ذكر . ثم غابة أردن في ملهاة كما تمواها As You Like It التي لم تكن ترى رأى العين فوق المسرح في عهد إليزابث ، بل كانت تترك للخيالة لكي تتخيلها . لأنها تصلح لكي تكون رمزاً للعواطف الميثوثة في تلك الملهاة .

الأسلوب والمغالطة المحركة للعواطف :

ثم نذكر آخر الأمر هاتين الطريقتين اللتين يجب ألا يغيبا عن بالنا . وهما : (١) الأسلوب ، ثم (٢) هذا الابتكار الذي لا بأس في أن نسميه المغالطة المشجية . وقد ضربنا لهذه المغالطة أمثلة من قبل من رواية : much Ado About Nothing ولا نرى طحنا ، و نسمع جمجمة ولا نرى طحنا ، و رواية تاجر البندقية . وعلالا شك فيه أن الطبيعة لا يمكن جعلها تساير عواطف الإنسان في الملهاة بقدر ما تسايرها في المأساة . والمثالان البارزان اللذان سقتناهما آنفاً قد اقتبسناهما كما هو واضح من ملهاتين ذوات شخصيات جدية ، بل تكاد تكون شخصيات مفجعة . إلا أن هذا الابتكار ليس غير معروف حتى في الروايات التي هي من أشد الأنواع صنعة وأشدها هجواً ولموا . لأنه ابتكار يمكننا أن نتبع آثاره في جميع روايات شيكسبير الخفيفة ، بل يمكن أن نلح آثاره في مضحكات المدن من مسرحيات فترة عودة الملكية . وهناك أيضاً اختلافات واضحة في الأسلوب بين كل من المأساة والملهاة . فبينما كان النظم حتى السنوات الأخيرة معترفاً به أداة أولى للروايات الجدية ، كان النثر دائماً هو أداة الملهاة . وفي نفس الوقت كان الشعر المرسل شائع الاستعمال ، لا في ملاهى عصر إليزابث وحدها ، بل في ملاهى فترة عودة الملكية وما يسدها . وقد عرف الغناء في هذه الملاهى كما عرف في المأساة : والراجع أن استعمال النظم على هذا النحو من حين إلى حين ، ثم إدخال الغناء بهذه الكثرة دليل على رغبة الكتاب

المسرحيين في الارتفاع فوق مستوى النثر الخالص . وليس من شك في أن النثر هو الوسيلة الملائمة للحوار المضحك ، أما ما هو مسلم به من أن الكتاب لم يكونوا يحافظون على استعماله دائماً فن شأنه أن يؤكد وجود هذه الرغبة مستقرة في أذهانهم .

فاللهاء إذن تشبه المأساة في وجوب احتوائها على شيء من الشمول . وبالأحرى الروح العالمى الشامل . لأنها يجب أن تشمل على بعض التفرعات والوشائج فيما وراء المسرح . وهذا الشمول يتم عادة بتنوع طبقات الشخصيات المسرحية ، وبالأتماط ، وبطبيعة العقدة الثانوية الخاصة . ومع هذا ، فند دأب الكتاب المسرحيون في خلال القرون على الاستعمال المستمر ، إن لم يكن الاستعمال المنظم المتعدد ، لابتكارات أخرى كانت جاهزة تحت أيديهم .

الفصل الثاني

روح الملهة

تصنيف المسرحية :

لقد سبق أن لاحظنا في الشق الأول من هذا البحث أنه لا يوجد حد فاصل ، واضح تمام الوضوح ، يفصل بين المأساة والملهة ؛ وأن المأساة والملهة جميعاً ، كانتا مزيجاً حراً يستعمله جميع الكتاب ، إلا غُلاة الأدعياء من الكتاب الكلاسيين الذين كانوا أشد الكتاب تدقيقاً وتمسكاً بالشكلية الكاذبة ؛ وأن ثمة أنماطاً معينة من المأساة والملهة تقوم بينها وشأن وثيقة تربط بين النوعين . ولما كان الأمر هكذا ، فإن من الصعوبة البالغة أن نحدد تحديداً قاطعاً السمات الجوهرية للملهة نفسها ، بل لعل الأصعب من ذلك أن نعين نمط المسرحية ، وهل هي مأساة أو ملهة . ونحن في وسعنا أن نحكم بسهولة على أن مسرحية عطيل مأساة ، وأن مسرحية The Way of the World ملهة ، إلا أن ثمة عدداً لا يحصى من المسرحيات التي يدل مظهرها على افتقارها إلى السمات التي تميز بين هذا النمط وذاك ، من الأنماط المسرحية . فهناك مثلاً عدد من المسرحيات التي يمكن أن نسميها «مسرحيات المشكلة» ، وهي موجودة منذ عهد شيكسبير إلى اليوم ، وهي مع هذا ليس فيها شيء من هذا الألاء وذلك الانشراح اللذين يعدهما الناس عادة أم السمات التي تتميز بها عروس فن الكوميديا ؛ ثم إن هناك ، غير هذا ، مسرحيات مُشكلة تنتهي نهاية غير سعيدة ، وإن لم تنته بالوفاة .. مسرحيات يرفرف فوقها طيف الحزن والكتابة من أولها

إلى آخرها... إلا أنها مع ذلك غالية مما نستطيع أن نمسك به فنقول « هذه عاطفة من عواطف المأساة حقاً ». ثم هناك هذه الروايات التي من طراز « العدالة الشاعرية » التي ينجو من فيها من الشخصيات الصالحة ، ويهلك الأشرار الآثمون ، إما بالحكم عليهم بالإعدام ، وإما بقتلهم من غير حكم . وهناك تلك الروايات غير محددة الشكل - كسرحية قصة الشتاء مثلاً - حيث لا ينزل الموت إلا بأهل السكال وبالشرقاء الآخرين ، ولكن نهايتها مع ذلك لا يغلب عليها روح المفجعة . وثمة أيضاً تلك الروايات التي ظهر معظمها في أوائل القرن السابع عشر ، والتي يجرى فيها حملان متوازيان من الأسمى الباكي والمرح الضاحك جنباً إلى جنب ، وفي غير كلفة ولا تصنع ، وثمة روايات ، ومنها بعض مآسٍ لشيكسبير ، نرى فيها بعض المشاهد المضحكة الفشادة ، والتي لا تتطور إلى موضوعات منتظمة ثانوية قائمة بذاتها ، تعترض الرواية في أجزاء منها غير كثيرة ، فتارة تحطم الرعب والرهبة في جزء الرواية الأكثر فجعة في نظر نقاد المذهب الكلاسي الحديث ، وتارة تزيد من حدته في نظر نقاد المذهب الرومنسي . وإنا لنجد بين هذه الروايات إذن ، وبدرجات لا تفتى ، سلسلة كاملة من الأنواع يتداخل بعضها في بعض بطريقة لا نكاد نشعر بها ، وليس من بينها أى قسم من الأقسام الواضحة المعالم وضوحاً تاماً . وإذا نحن سلطنا - إلى حين - بالقرين العادى للمأساة ، أى النهاية غير السعيدة ، وبالقرين العادى للملهاة ، أى النهاية السعيدة ، وإذا نحن سلطنا في الوقت نفسه باستعمال كلمة درام Drame نطلقها على المسرحية المشتعلة على بعض التسلية غير المبالغ فيها إلا أنها ليست مأساة مع ذلك ؛ وإذا نحن قصرنا كلمة « الملهاة المفجعة » tragi-comedy ، على تلك الروايات التي تجري فيها العناصر المضحكة . . . إذا نحن فعلنا ذلك أمكننا أن نضع تصنيفاً تقريبياً لغالبية المسرحيات ، على ألا يغيب عن بالنا دائماً ما ذكرناه آتقاً من أن

أحد هذه الأنواع قد يتلاشى في نوع آخر بصورة لا نشعر بها . وقد يصلح هذا التصنيف التقريبي ، الذي قد يكون تصنيفاً لا يقسم بالكمال ، والذي قد لا يفيد أغراض المقارنة عملية ، لأن يكون مرشداً على الأقل في البحوث التالية :

١ - المآسى التي لا تفرج فيها بالناصر المضحك مثل عطيل وأوديب ملكا ، والأشباح .

٢ - المآسى التي بها قليل من المرح لا يكون عقدة ثانوية بحال من الأحوال ، ولا غرض منه إلا مجرد التفرج أو التباين ، مثل ماكبث وهاملت .

٣ - الملهي المفجعة التي تتوازن فيها عناصر الآسى والضحك توازناً يكاد يكون متساوياً ، مثل رواية البديل The Changeling .

٤ - الملهي المفجعة التي تحتل فيها عقدة ثانوية مركزاً ثانوياً .

٥ - الملهي المفجعة التي تكون فيها مادة الضحك هي الموضوع الأساسي ، وتكون فيها مادة الآسى هي العقدة الثانوية ... مثل ملهاة قصة الشتاء ، ونسمع جميعاً ولا نرى طحنا .

٦ - والروايات ذات العدالة الشعرية ، حيث تسلم الشخصيات الصالحة وتبذل الشخصيات الطالحة ، مثل فتح غرناطة The Conquest of Granada

٧ - الدرامات The Drames ذات النهاية السعيدة مثل ، الطريق إلى الدمار The Way to Ruin

٨ - الدرامات التي لا تنتهي بنهاية سعيدة تماماً ، مثل رواية تاجر البندقية

٩ - الملهي الدرامية The drama comedies التي يمتزج فيها

موضوع جدى بعناصر مضحكة ... مثل روايات الحب السرى Secret Love والقس الأسبانى و Caste

١٠ - ملاهى اللو (الهجاء) ، التى يمكن أن تكون نهايتها من نوع الروايات التى تفتى بالعدالة الشعرية ، وهى فى الغالب كذلك . مثل رواية فولبون .

١١ - الملاهى ذات النهايات السعيدة . والتى يكون حوارها وموضوعها جميعهما مضحكين ، مثل روايتى The Way of the World وزوجات وندسور المرحات The Merry Wives of Windsor وهذا الصنف الأخير هو الذى سنتناوله بالبحث الآن ، وإن كان لابد من دخول عناصر من الأصناف الأخرى فى بحثنا .

ونحن نرى من هذا التصنيف أن الملهاة لا تتوقف ، بادية ذى بدو ، على نهاية المسرحية ، كما لا تتوقف المأساة ، كل التوقف ، على نتيجة غير سعيدة ؛ وبالأحرى ، إن المسرحية التى تفتى نهاية سعيدة ، وحتى نهاية فيها سناء وبهاء ، لا تكون ملهاةً ولا بد . إن الروح المضحك يشع من ثنايا الحوار ومن المواقف . لقد يكون الحتام السعيد مما ينصح به العارفون ، إلا أنه ليس الخصيصة المميزة للملهاة .

الفرق بين الدراما والملهاة :

إن مما لا شك فيه أن الفيلسوف برجسون قد أدرك نقطة الفرق الأساسية حينما أشار إلى أن الدراما ، تتناول الشخصيات على الدوام ، بينما تتناول الملهاة الأنماط والطبقات . إن مسرحيات كوتزيبو Kotzebue التى كان الشعب الإنجليزى يشغف بها شغفا شديداً فى ختام القرن الثامن عشر هى روايات من نوع الدراما ، لأنها بالرغم مما فى رسم شخصياتها من ضعف أحيانا ، تشتمل على الأقل ، على محاولة لسكفالة ذاتية لشخصياتها فى التعبير . فلمهاة دقة بدقة Measure for Measure مثلاً هى من نوع الـ « درام » ، وأهم أسباب ذلك أن الشخصيات الرئيسية فيها ليست أنماطاً ،

بل أشخاصاً . ورواية فولبيون ، بالرغم من قلة ما فيها مما هو مضحك ، ليست من نوع الـ « درام » ، لأن فولبيون نفسه ، وكورباشيو ، وليدى بوليتيك وودبي ، وسائر شخصيات الرواية هي أنماط خالصة ، وليسوا بأية حال من الأفراد العاديين . ولهذا لا نجد بأساً في أن نصف رواية فولبيون بأنها ملهامة جدية ، أو ملهامة هجوية . « وللدرام » ؛ فضلاً عن ذلك ، سمات مميزة أخرى ، غير إبراز ملامح الشخصيات المسرحية . وهذا يذكرنا بهذا الفارق الآخر الذى أشار إليه برجسون وهو يضع تلك القاعدة التى تقول بأن الملهاة تعتمد على عدم التمسك بالمنطق من جانب النظارة . إذ أننا بمجرد أن نبدأ فى تحكيم مواطنيها ، فإننا نفقد روح الضحك فقداناً كلياً ؛ ثم نحن نبدأ فى رقة الشعور عندما نرى أمامنا شخصيات عادية ، لا أنماطاً . فلو أننا شعرنا بالارتاء لمرسر Marcer فى مسرحية « كاره المرأة » ، لما كان فى الرواية كلها التى يظهر فيها مرسر أى مثار للضحك فيها . فهذا يفسر لنا من بعض النواحي ما خسرناه اليوم من التذاذ ما كان مضحكاً منذ قرنين من الزمان . وما لا شك فيه أن الإنسان حينما يتقدم من مرحلة تاريخه البدائية الوحشية إلى مستوى أكثر ارتقاء ، فإن عواطفه وأحاسيسه تزداد ، ويصبح الشيء الذى لم يكن يحرك فيه إثارة واحدة من مشاعر الرحمة من قبل أمراً يفجر فيه معين الحنان ، ويرسل من عينيه الدموع لقد كان صراع الدببسة وقتال الديكة ألعاباً يلعبونها الناس فى القرنين السادس عشر ، والسابع عشر ؛ إلا أنها لا يمكن أن تكون ألعاباً تلعبها غالبية الناس فى القرن العشرين . وما لا شك فيه أن الذين سيجيئون من بعدنا سينظرون نظرة دهش ورعب إلى رياضتنا الشعبية المحببة (فى بريطانيا) التى نطارد فيها ثعلباً باتساً بما أعددنا لذلك من كامل العدة التى تشمل كلاب الصيد وأبواقه . وهذه الزيادة فى الحساسية ، التى هى ثمرة العاطفة والشعور ، سرعان ما تقتل ما هو موجود من مصادر الضحك ، وقد لا تفسر فقط الافتقار الذى نشعر به فى التذاذ

الكثير من ملاهى عصر إليزابث ، ولكنهم يفسر أيضاً السبب فى قلة ما يكتبه الكتائون من الملاهى الجيدة فى أيامنا هذه . لقد كانت الحساسية تقترن على الدوام بالتفاته أخلاقية كانوا يعيرون عنها عادة بواسطة مشكلة ، ولهذا نجد وراء كل « درام » مشكلة من نوع ما . وصيغة المشكلة ظاهرة فى ملهه « دقة بدقه ، كما هى ظاهرة فى أى رواية حديثة من القالب نفسه . ولن نجد أية مشكلة مطلقاً فى ملهه خالصه ، لأن الحوادث التى تجري فوق المسرح مهما تكن أهميتها من ناحيه الشمول ، لا ترتبط فى مجوعها بالظروف الحقيقه للحياه . وكما تفعل الصنعه فعلها فى الملهاه فتحول الشخصيات إلى أنماط ، فكذلك تبعد المواقف بعداً شديداً من الحياه الحقيقه ، حتى لا نشعر بقيام صله مباشرة تربط بينهما . إننا إذاً نلنا بأى زبجه من الزيجات التى تتناولها ملاهى القرن السابع عشر إلى مستوى الحياه العاديه لتجردت تماماً من أى شئ مضحك ، وهنا تواجهنا مرة أخرى مشكلة عدم التذاذنا بالملاهى الأقدم عهداً . وقد ساعد ارتقاء العاطفه والشعور القراء والنظارة فى الأيام الحاضره على التغفل إلى ما وراء الصنعه ، وإلى اختزال هذه الصنعه حتى تصل إلى جوهر البشرى . وبمجرد وصولهم إلى ما وراء حواجز النمط type ، فإنهم يتغذون إلى ما وراء حواجز الموقف Situation . وهذا هو الذى يعمل السبب فى الانتقادات التى وجهها أديسون إلى إترديج ؛ وهذا أيضاً هو الذى يفسر لنا موضوع النبذه التى كتبها ماكولى عن « الملهاه فى فترة عوده الملكيه » .

فنحن نجد إذن أن الملهاه التى من هذا القبيل تختلف من الـ « درام » بإحلالها النمط محل الفرد ، وبلاده الحس محل العاطفه العميقه ، والصنعه محل العاطفه الأخلاقية الخفيفه (ربط الفن بالحياه وما ينشأ عنه من إبراز المشكله) ؛ ونستطيع أن نقنع تداخل الأولى فى الثانية بوضوح تام فى شخصيه جبارة كشخصيه فولستاف . ففولستاف شخصيه مضحكه ، إلا أنه ،

لذتناوله بدا شيكسبير ، يتطور طبقاً لما هو معروف من أمر دنياه ، حتى لا يكون نمطاً بحد ، ومن ثمة يتطور إلى ذاتية جامدة خاصة به هو نفسه . إنه يصبح فرداً عادياً ، وهو لهذا ينتقل من مجال الملهة إلى عالم المسرحية الجدية وهذا هو الذى يجلو لنا السبب فى عدم الرضا الذى نشعر به فى ختام الجزء الثانى من مسرحية هنرى الرابع . ولو قد بقى فولستاف مجرد نمط مثل يستول وباردواف ، لكننا أحرىاء بالأنا نشعر بالحزن عند نبذه . ولكن لما كان شيكسبير قد جعله شخصية ، ثم عالجها كأنما هو نمط مضحك خالص ، فإننا نشعر من ثمة بما فى الموقف من عدم التناسب ، كما نشعر فى هذه الحالة بأننا لا نكاد نميل إلى التسليم — دون اعتراض — بأقوال وأفعال الكاتب المسرحى المبدع . فالصدام بين الكيفيتين ، أو الطريقتين ، ينجم عنه عدم انسجام واضح . . . فنحن لا نشعر — على العكس من ذلك — بأية أنارة من الرحمة نحو فولستاف فى ملهة الزوجات المرحات ، وذلك لأنه فى هذه الملهة لا يزيد على كونه نمطاً ؛ وكان الكاتب هنا يستطيع أن يصنع ما يشاء دون أن نحفل بما يصنع .

اللمز^(١) والمهارة :

وعلى هذا النحو إذن تكون الـ : Drame ، وقد انفصلت عن الملهة الأصلية ، كما انفصلت عنها المأساة : المأساة لما تمتاز به من نهاية غير سعيدة ، وموضوع مثير لمشاعر الرهبة والجلال ؛ والدرام لما تعالجه من العاطفة العميقة ومن الشخصية الفردية . وإلى هنا لا يزال علينا أن نحلل السمات المميزة للمهارة نفسها . ولقد لاحظنا من قبل تلك المشكلة التى واجهناها فى «قولبون» . وقولبون ملهة ، إلا أنها ليست ملهة مضحكة كلها . أفيكون الضحك إذن ليس من مستلزمات الملهة ؟ وهل عنصر

(١) اللمز هو satire هو الهجاء بالمزح ولكن المفهوم من الهجاء هو الشعر المرى من مفهوم الـ satire والمهارة الأجنبية — وقد آثرنا اللمز الذى يعنى (التوبيخ والقرابة) الجامعين (د . خ) .

الضحك ليس الـ Sine qua non (الشرط الذى لا مفر منه) فى هذا النمط من المسرحيات ؟ إن المشكلة الناشئة عن مثل هذا السؤال هى بلا جدال مشكلة عظيمة الخطورة ، ولها أثرها العميق فى جميع ما يتسم به النوع المضحك من سمات . وواضح هنا ألا بد من كلمة عن الفرق بين الهجو والمضحك الخالص ؛ فالهجو لا جرم قد يكون مضحكاً ، مثال ذلك الآيات الافتتاحية من ماك فلكنو mac Flecknoe لدريدن :

إن كل الكائنات البشرية مألها إلى الزوال
وعندما يدعو القدر فلا بد أن يستجيب الملوك ؛
إن هذا الشخص فلكنو ما كاد يوجد
حتى دعى كما دعى أوجستس فى حداثة سنه
ليتولى عرش الإمبراطورية ، وقد حكمها طويلاً
وكان الجميع يعترفون له بأنه رب الشر والنشر
فى جميع مبادىء الهراء ، وكان صاحب القدرح الملقى .
فهذا الأمير الطاعن فى السن إذ كان ينعم بالسلام
ويرتفع فى محبوبحة من رغد العيش
ثم أنهكت أعباء الحياة قواه ، ففكر آخر الأمر
فى أن يُعيد من يخلقه فى ارتقاء العرش .
وبعد أن أجال تفكيره فى أى أولاده هو الأصلح
للحكم ، وشن الحرب التى لا يخجو أوارها ؛ صاح
قائلاً بلباقة : لقد قضى الأمر ... إن الطبيعة تحتم
أن يكون الذى يحكم ، ولا يحكم غيره ، أشبه الناس بى ،
وشادول وحده هو الذى يشبهنى شهاً تاماً ،
وهو منذ نعومة أظفاره متاصل فى القباء ؛
إن شادول وحده من دون أبنائى جميعاً

لذر قدم ثابتة في أرض الغبساوة المطبقة ،
 وإخوته قد تبدو منهم أنارة شاحبة ماله معنى أحيانا ،
 أما شادول فـأذكر مطلقاً أنه قال شيئاً معقولا قط .

* * *

فهذه الآيات ولا شك قد تجلب إلى شفاهنا أكثر من ابتسامة ، وهي
 إذا التقت في مسرح قد تثير عاصفة من الضحك ، إلا أن هدفها في جوهره
 إذا استثنينا لغات فكهة معينة في عباراتها ، لم يقصد به إثارة ضحك
 أو حتى مجرد ابتسامة . إن هدفها هو أن تعرض شخصاً ما ، أو شيئاً ما ،
 للسخرية الشديدة . على أن صاحب الهجاء ان يسمو به هجاؤه إلى مرتبة
 ذوى المثل العليا ، فيكون مثل ستيل ، العالم في الأخلاق . فرجل
 الأخلاق الحقيقي يستثير ، دائماً تقريباً ، المشاعر ، وليس العقل ، وصاحب
 الهجاء لا يضرب على أوتار العواطف العميقة إلا نادراً . إن هجائيات چوئنال
 هجائيات صارمة ، تقدم للقارىء سلسلة من الصور موجهة إلى العقل ؛ وملهاة
 قوليون لا تتطلب منا أية مشاركة بمواطننا في أى شيء ، كما لا تستثير فينا
 أى لون من ألوان العواطف العميقة ؛ وهجائيات ستورفت تتجه كلها إلى
 العقل . وثاكرى من أساطين الهجائيين بسبب بصيرته التفادة وقريحته
 الروادة . والهجاء لا يهاجم الرذيلة لأسباب أخلاقية فحسب .
 إن ستيل لا يتورع من القسح في المبارزة بقوارص الكلم ؛ ومور
 لا ينفك يُشرب على المقامرة ، كما أن هولوكروفت يهاجم سباق الخيل ،
 وهذا جميعه بدوافع من العواطف العميقة ، وبسبب أن عواطف
 الكتاب الرقيقة قد استثارها ما حل بأحد المشتركين في هذه الاعمال من
 خراب ، أو بسبب بعض المشاعر الدينية . إلا أن الهجاء يصب سياطه على
 الرذيلة أكثر ما يصبها بسبب ما فيها من حماقة ، وهو يصب سياطه ، فضلاً
 عن الرذيلة ، على أشياء ليس فيها شيء مطلقاً مما يعاب . ومن ثمة فقد يجعل

سوفت الرذيلة من بين ما تتضمنه صورته الهجائية في قصته (رحلات جليفر) إلا أنه يتعمق إلى ما وراء أمثال تلك الرذائل بمدى بعيد ، وذلك لأن غرضه الحقيقي . كما هو غرض الهجائين جميعاً ، هو أن يضحك الناس على حماقتهم . والظاهر أن كاتب الأهاجى لا يصبح كاتباً أخلاقياً في كثير من الأحوال إلا حينما يصور تلك الحماقات فيغلو في تصويرها ، حتى تبدو في أعين الناس رذلة قبيحة لا تتفق ومكارم الأخلاق . وويكرلى^(١) Wycherley في ملهاة The Plain Dealer ليس من كتاب الأخلاق ، بالرغم مما في الرواية من الإشارات الكثيرة التي تكسيه هذه الصفة ، وهو لم يكن يهاجم رذائل عصره ، بل كان يهاجم حماقات ذلك العصر — لقد كان يهاجم المخنثين والمغفلين والمتطرفين .

فانفرد بين الأهمية والمهابة ، كما هو واضح ، بسيط منتهى البساطة ؛ فالأهمية قد تكون من اللطف بحيث لا يمكن إدراكها وهي مقسّمة بقناعها الضاحك ، وذلك أن الهجاء يتحول ، دون أن نشعر ، إلى صورة أخرى من صورته التي تجمع بين كل من حلوة البادرة وطلاوة النادرة . ثم نظل عند ما كتبنا بصدده ، من أننا لا نضحك في الواقع من الأهمية التي من هذا النوع . بل نحن نضحك للسمات المضحكة الخالصة التي تقترن بها ، أو التي تتخذ منها غلافاً لها . على أن أصنى أنواع المهابة هو ما لا يشوبه عادة أى نوع من أنواع الهجاء في أى ناحية منه . فهذه المهابة الخالصة لا هم لها إلا أن تجتذب قوانا الضاحكة السكامنة فيها ، وقوانا الضاحكة لحسب . وحينما تنفصل المهابة على هذا النحو عن المعزى

(١) ولد ويكرلى (١٦٤٠ - ١٧١٥) في كليف وعلش بويلام . درس ثم قضى معظم حياته في الأوساط الأرستقراطية الإنجليزية . وقد أصبح محبوب هذه الجماهير عند ما ظهرت مسرحية Love in a Wood ثم ظهرت مسرحيته الثانية The Dancing Master ماكدت نجاحه ومزنته الأدبية . وكانت مسرحيته الثالثة The plain Dealer آخر أعماله وقد سجح فيها على منوال مولير في ملهاة كاره الهنر (د)

الأخلاقى وحتى عن الأهجية التى تشوى الحقى والحقات بسياطها ، بما يتخلل تلك الحاقات من رذائل ، فالواضح أنه ليس ثمة إلا القليل من الصحة فى الدعوى القديمة التى تقول : « إن الملهاة هى محاكاة للأخطاء الشائعة فى حياتنا ، تلك الأخطاء التى يورثها السكاتب فى أشد ما يمكن من صور السخرية والاستهزاء ... [ولهذا] لم يكن ثمة من إنسان حى ، إلا بما للحق من قوة فى الطبيعة (كذا) فلا يلبث هؤلاء الرجال يقومون بدورهم إلا ويريد هو أن يراهم يهرون حجر طاحون^(١) » . فهذه ليست إلا حجة رجل من عشاق الشعر رأى من واجبه مجابهة هجمات رجل أخلاقى يكره الشعر . وإنه لجلى لنا اليوم أنه ليس ثمة أية أثار من ذلك فى أنقى ألوان الملهاة . ونحن إذا نظرنا إلى الأتباط على أنها أنماط ، وإذا لم نتخذ بنا سماتها الحسنة ، فلن يكون لنا أى أمل فى ازدهار سماتها الخبيثة . إن باردولف مضحك ، وپستول مضحك ، وسير مارتن مار أول Mar-All مضحك ، إلا أننا على التحقيق لا نرغب لحظة واحدة أن يكون أى من الثلاثة عن يشدون طاحونا Pistrinum مع الخيل والبغال . لقد يمكن أن يصير الروح الملهائى أحيانا قويا فى كاتب من كتاب الملاحى بالقدرد الذى يجعله يعرض حماقات معينة عرضاً ساخراً ، إلا أن هذا شئ وهدفه الاسامى شئ آخر ، هذا الهدف الذى لا يعدو إضحاك الجمهور . إذ لا شأن للملهاة على الإطلاق ، كما لا شأن للناساة ، بأن يكون هدفها المباشر هو نشر الفضيلة .

النامية الاجتماعية للملهاة :

ولما لنجد فى الوقت نفسه ، أن أنواعا معينة من الملاحى تحتوى على

(١) سدى - فى كتابه « اعتذار عن الشعر » Apologie for poetrie P 45

قد كبير من الحث على الفضيلة بصورة من الصور ، ولكن بطريقة غير مباشرة . إن الفضيلة في جوهرها تنشأ من التقاليد الاجتماعية ، والضحك ظاهرة اجتماعية في غالب شأنه . ونحن لا نضحك ضحكا مفرطاً حينما نكون وحدنا ، وإلا ، فإذا حدث هذا ، فنحن نضحك بدافع تخيلاتنا للنكتة التي شاركنا في الضحك عليها شخصاً آخر أو أشخاصاً آخرين . والإشارة المضحكة التي نقرأها على انفراد في رواية من الروايات قد تسترعى انتباهنا ، إلا أننا لا نضحك عليها ؛ وقد تروقنا شخصية فكاهية ، إلا أنها لا تجعلنا نضحك ونحن نقرأ الرواية بقدر ما تضحكنا إذا رأيناها فوق المسرح . إن الضحك في جوهره ظاهرة اجتماعية كما قدمنا . وأخصب ألوان الضحك ما يكون مصدره عقلية جماعية . على أن الضحك ، كما رأينا يتوجه في معظم صورهِ ضد ما في هذا النمط أو ذاك من تصرفات شاذة . وهذا صحيح إلى درجة كبيرة ، حتى أن برجسون قد جهر بأن الخروج عما جرى عليه عرف المجتمع شيء لا بد منه لإثارة الضحك في نفوس الضاحكين ؛ وهذا وإن يكن أقرب إلى تحميل مبحث خاص فوق ما يطبق ، إلا أننا يجب أن نعلم بأنه صحيح في معظم الأحوال . والضحك ، على هذا ، يصبح هجوماً من المجتمع في بجرعه ، أو هجوماً من قسم خاص من المجتمع ، على ما يعتبره شيئاً غير اجتماعي ، شيئاً شاذاً ، يحتمل أن يؤدي إلى الضرر^(١) . على أن هذا الضحك لن يتوجه ضد أي شيء يكون من البأس أو القوة بدرجة أكثر من المعتاد . إن ضحك الجماعة لا يتلاشى إلا عندما يكون دون معدل العقلية العامة ، أو معدل العرف المؤلف . وكما تدل عظمة الشخصيات المسرحية في المأساة على افتقار إلى الرحمة عند

(١) واسع أن هذا بقرب قراءة شديدة من الهجو . ويمكننا أن نحدد الفرق بينهما فنقول إنه بينما يكون الهجو شعورياً « مقصوداً » ، تكون هذه المأساة القريية الشبه ، البهزة للروح المضحك ، غير شعورية إلى حد كبير .

الجمهور فكذاك تمنع عظمة النمط في الملهاة احتمال الضحك الذى يشيره هذا النمط ، اللهم إلا فى الحالات القليلة التى يكون فيها هذا النمط أريبا حلو النكتة ، وذلك عندما لا يكون هو موضوع الضحك ، بل عندما تكون نكتة هى مثيرة من الضحك . وعندما تختلف عقلية النمط أو عاداته عن المناسيب العادية للعرف الاجتماعى الذى يتمسك به الناس ، وعندما يشعر الناس بأن ذلك النمط ليس أعظم من المعدل . فعندئذ يثار الضحك ، ويكون فى الواقع العدل غير المعترف به من المجتمع . فالبلخل عدو للنظام الاجتماعى ، لكنه بسبب ضعفه يصبح أدنى من المعدل العادل ، وهو لهذا إذا أظهرناه نمطا يكون شخصية مضحكة . أما إذا أظهرناه شخصا عاديا فقد لا يثير أى شئ من الضحك . ونحن لم يدر فى خلدنا أن نضحك ، أو أن نتيج لنا فرصة الضحك على سيمون إير . ومثل هذا الأحق المغتر بنفسه هو رجل عدو للنظام الاجتماعى : والمجتمع يضحك ، ولا بد ، ضحكا لا ضابط له على الحركات البهلوانية التى يبدىها شخص مثل پومى دودل ، وعلى تأكيد الذات الذى يبدىه السير مارتن مار - أول .

وبمكثنا أن ننظر فى الملهاة من هذه الوجهة من وجها النظر ، ونوصفها وسيلة من وسائل التعبير عن الضحك ، ولها هذه الصفات الاجتماعية العديدة الجلاء ، نظرة منفعية محددة تمام التحديد . إلا أن هذه السمة الاجتماعية من سمات الضحك لم تتلاش فقط إلى حد كبير عند المجتمعات التى تطورت تطورا أكثر نضوجا من غيرها ، لكنها لا تكون موجودة وجودا شعوريا فى ذهن أى كاتب مسرحى معين فى اللحظة التى يكون فيها مكبا على خلق ملهاته . وذلك لأن الملهاة لا تنفأ لآى هدف يمكن أن يكون موجودا فيها ، لكنها تنفأ من ذاتها هى ، ولأجلها هى ؛ بل هى لا حاجة بها إلى أن تتضمن أى إثارة من غوى الفضيلة العليا التى رأينا أنها شئ لا بد منه فى المأساة . وقد يمكن أن

يكون كتاب الملامى الأتني من غيرم أخلاقاً هم أولئك الذين يحطرون في أذهانتنا أقرى الذكريات ، وذلك بسبب حساسيتنا ، وشعورنا باليافة الاخلاقية . إلا أن الضحك ينشأ مستقلاً عن أى اعتبارات خارجية . سواء كانت هذه الاعبارات دينية أو أخلاقية أو غيرها . فالضحك هو الذى نقشه في الملهاء ، وليس هدفها أو مغزاها ، سواء كان هذا المغزى خلقياً أو غير خلقى .

مصادر الرُشياء المضحكة :

إن منشأ الأشياء المضحكة موضوع كتبت عنه مباحث غير قليلة ، منها الجيد ومنها الردى . وهذه المباحث تختلف في جورها اختلافاً كبيراً . إلا أن كلا منها لا يخلو من إثارة من الصدق ، ولراجع أن أياً منها لم يتناول بالتحليل جميع الأسباب التي تثير ضحكنا . لقد كان أرسطو يعتقد ، على ما يظهر ؛ أن مبعث الضحك هو الخط من مقام المضحك منه ؛ فالتناس في الملهاء ، على ما يقول هو ، يصورون أردأ من صورهم الأصلية ، ومن ثمة يصبحون مادة للضحك^(١) . ويلاحظ بن جرنسون هو الآخر « أن ما يكون موعجاً أو ساقطاً من كلام المؤلف أو معانيه ، أو من كلام الناس وأفعالهم ، يحرّك فيهم الأحاسيس الوضيعة بصورة غريبة ، ويستثيرهم في الغالب إلى الضحك ، ولقد اكتشف كانت ، ومن بعده سلسلة كاملة من النقاد والفلاسفة ، من شوبنهاور إلى هازلت ، أن سر الضحك يكن في عدم التناسب الذى يقوم

(١) إذ لا يبرز لنا هذا الرأى في كتابه « الشعر » فقط بل يمدتنا عنه في كتابه « الأخلاق إلى نيقوماخوس » ونظرية أفلاطون التي يصرح بها في « فيليبوس Philebus » والتي تناولها من يومئذ قناد أحدث عهداً ، ومؤداهما أن مادة الضحك هي مادة خبيثة مؤذية في أساسها ، هذه النظرية لابد أن ندخلها في حسابنا هنا . وقد عبر عن هذا الرأى نفسه أيضاً كل من جرسون ، في كتابه Discoveries ومولير وهوبز Hobbes .

بين حقيقتين ، أو بين فكرتين أو كلمتين ، أو بين مجموعتين من الأفكار . يقول هازلت : « إن جوهر الشيء المضحك هو عدم التناسب ... أو فقدان الصلة بين فكرة وأخرى ... أو اصطدام شعور بشعور آخر . » وهذا يقتهى إلى نفس ما يراه سدن من أن « الضحك يحى في الغالب من الأشياء التي يكاد يتعدم فيها التناسب بالقياس إلى الطبيعة ^(١) ، ويتعمق برجسون إلى أبعد من هذا ، وإن أخذ بالرأى نفسه في إلمامته الفلسفية بالموضوع ، فيخرج بنظرية أخرى تقوم في الواقع على كل من ذينك الرأيين المشار إليهما ، أى أن يكون موضوع الضحك قائماً على أساس من عدم التجانس مع المجتمع ، وأن يكون الضحك قائماً على أساس من عدم احتفال الجماهير بما هو منطقي ، وعلى تلقائية معينة في الموقف ، أو في الكلام ، أو في الخلق الذي يبدو مضحكاً ^(٢) . وقد تتبع برجسون هذه النظرية في الخطوط الثلاثة : التكرار والانعكاس ، وتداخل السلسلتين ، فرأى في كل منها تنزيلاً محققاً للكائن الحى إلى ما يشبه الجلود الآلى أو عدم المرونة .

إن ثمة كثيراً مما يمكن قوله في محاسن نظرية هذا الفيلسوف الفرنسى اللودعى ؛ إلا أنها بالرغم من هذا ، تبدو غير شاملة ولا جامعة ... أما الحق فيمكن في انسجام أعلى . وقد يدخل معه تفسير أو تفسيران لأنواع خاصة من البسط . فالخط من المقام ، وعدم التناسب ، والتلقائية قد تعنى بالطبع كثيراً أو قليلاً ، وقد تتضمن كثيراً أو قليلاً ، بحسب ما نضعه من التفسيرات لهذه الكلمات ؛ إلا أننا إذا وقفنا من تلك الكلمات عند قيمتها المألوفة ، فإن النظريات التي تعطيها هذه الكلمات عنواناتها ، حتى إذا تناولناها بجمعة غير منفصلة ، تكاد تكون قينة ألا تفسر جميع مظاهر

(١) ص ٦٦ من نفس مصدر هامش الصفحة السابقة .

(٢) تلفظ الأشياء للضحكة عند برجسون دائماً من : شيء آلى ينشئ

الشيء الحى .

الشيء المضحك . فثمة مثلاً ذلك الضحك الذى ينشأ فى بعض الأحيان من موقف متناه فى الجدة والمهابة ، لا بسبب حادثة ما ، أو كلمة من الكلمات ، أو شخص من الأشخاص الذين قد يبدو عليهم التناقض وعدم الملائمة ، ولكن بسبب مزاج من الأمزجة التى تعمل فى دخیلتنا . وليس ثمة فيما اعتقد أناس كثيرون ممن لا يملكون أن تنفج شفاهم عن ابتسامة ، بل ربما انفجروا ضاحكين حينما يكونون فى ظرف من أمثال تلك الظروف التى تجعلهم يستشعرون مشاعر الجدة ، بل مشاعر الحزن . وقد يكون السبب فى ذلك وجود شيء شاذ أو غير متلائم ، يدركه الإنسان فى غير وعى ، بارز لما بين مزاجه العادى وبين تلك المهابة غير المألوفة ، أو بين تلك المهابة وبين بعض الأفكار غير المعترف بها ، أو التذكارات التى تعرض فى الوعى بصورة مهمة فتثير الضحك . إلا أنه ربما كان أرجح من هذا أن يحى البسط مباشرة من الظرف المقدس أو المهيّب نفسه ، وأن الابتسام أو الضحك هما محاولة غير شعورية من أنفسنا غير كاملة الوعى ، فقط ، لى تهرب من ربة الشيء المهيّب أو الشيء المقدس . وهذا البسط - أعنى الضحك - على الأشياء المقدسة أو فى الظروف المهيبة هو بسط تلقائى - أى يحدث من تلقاء نفسه ؛ فهو يحدث على ما يظهر بغير دافع من تلك الدوافع التى تثير الضحك والتى أشرنا إليها آنفاً ؛ وهذا الضحك التلقائى يجب بطبيعة الحال أن يميّز بينه وبين الضحك الذى يستثار كنتيجة ثانوية له . والتباين بين الضحك التلقائى وبين هيئة الظرف قد يجعل بعض الناس ، بسبب شعورهم بما هناك من عدم الملائمة ، ينفجرون فى ضحك من نوع الضحك الذى يمكن تفسيره تفسيراً جلياً فى ضوء نظرية هازل ، والمصدر الأساسى للضحك التلقائى قد يبدو أنه رغبة فى التحرر من قيود المجتمع ، ومن ثمة فهو يختلف اختلافاً كلياً من الضحك

الاجتهامى الذى تناوله برجسون بالتحليل ... ولما لتساءل عن ذلك الذى يجعلنا فتضاحك إذا ما ذكر شيء فاحش . لقد يمكن أن يكون ثمة بالطبع سبب مضاعف للبسط الذى تسيه قصة من النوع الذى يروى فى حالات التدخين ، أو ملهاة من ملاهى فترة عودة الملكية ؛ لقد يمكن أن يكون ثمة طرافة فى طريقة الكلام ، أو ربما كان ثمة عدم ملائمة من كلام لا يصح أن يقال ، إلا أننا قد نستمع إلى قصة ، أو حوار ، ليس فيها طرافة أو عدم ملائمة بالضرورة ، ومع ذلك فما قد يثيران الضحك والبسط . ونحن لا نجد هنا شيئاً من التلقائية ، وواجبنا إذن أن نبحث عن أسباب أخرى لهذا الضحك إذا أردنا أن نفسره التفسير الصحيح . وقد ذهب صالى Sully إلى أن أسباب هذا الضحك ترجع إلى كسوف القانون أو فى النظام، ثم إلى فقدان الكرامة والاعتبار ؛ ولكن هذه الأسباب لا يمكن أن تكون التعليل الشافى لهذا اللون من الضحك . ولعل السبب الصحيح يرجع إلى روح التحرر الذى يشتمل عليه الضحك نفسه . لأنه تحرر الرجل الطبيعى من قيود التقاليد التى اصطلاح عليها المجتمع . وبنفس هذه الطريقة يمكننا أن نفسر الضحك الذى كان يثيره فى العصور الوسطى ظهور شخصية الشيطان فى الروايات الدينية ، وهى شخصية لم تكن تحمل من عدم الملائمة إلا النور اليسير ، ثم هى لم تكن تحمل من التلقائية شيئاً مطلقاً ؛ لقد كان ضحك التحرر ، كما كانت ملهاة وليمة المنفلين The Feast of Fools مهرجاناً كاملاً من البسط ، احتفاءً بالتحرر من ربة الكنيسة الشديدة التعنت .

عدم الملاءمة :

فالخط من المقام وعدم الملائمة - أو عدم المناسبة - والتلقائية ، وروح التحرر هى كلها من أسباب الضحك ، إلا أنها ليست كل أسبابه قطعاً . على أنه لا جدال فى أن أعظمها جميعاً هو عدم الملائمة : فعدم ملائمة

جوفاً وهو مستخف في شخصية أمفثريون ، ومركورى وهو مستخف في شخصية خادم ، هى التى تكسب ملهه دريدن أم عناصر الضحك فيها ؛ والتناقض بين الفكرة والغرض هو علة الضحك فى ملهه الثقيل L'Etourdi . وعدم الملاءمة بين فكرتين هو الذى يبرز لنا السميتين التوأمين سمة النباهة وخفة الروح ، وسمة الفكاهة .

ولقد ذكرنا فى فصل آخر أن مجرد الانحراف لا يضحك إلا إذا عورض أو بوين بشئ ما من الأشياء العادية المألوفة . ولا يمكن أن تكون ملهه من الملامى ملهه حقيقية إلا إذا ظهر فيها جنباً إلى جنب ، مع الموقف المضحك أو السكيات أو الأخلاق ، شئ ما ، يكون قريباً من المألوف . والملاهه المليئة بالأنماط الشاذة تخفق إلى حد كبير فى إثارة البسط . وهذا يفسر لنا ما نلحسه بالفعل فى الصفوة من ملاهينا كلها من وجود زوج أو زوجين من الشخصيات كحور رئيسى لشخصيات المسرحية كلها ، تلك الشخصيات التى بالرغم من أنها لا تتفق اتفاقاً تاماً فى مميزات الفردية ، لا تبدو شاذة أو غير معقولة ، ومن حولها هيئة من مجرد أفراد شواذ (ملاحيس ؟) — شخصيات ممن يكتسبون ألوانهم من التباين القائم بينهم وبين الشخصيات الرئيسية . فى ملهه الليلة الثانية عشرة يكون الدوق وسباستيان وفيولا وأوليافيا وسط الصورة ؛ أما سير توبى بلش وسير آندرو أجيو شيك فشخصيتان مضحكتان لأننا نراهما فى ضوء الشخصيات السالفة . وفى ملهه حلم منتصف ليلة صيف يتكون وسط الصورة من ثيذريوس وهيبوليتا ؛ أما أصحاب الحرف فيبدون سخفاء وغير معقولين إذا قارنا بينهم وبين ثيذريوس وهيبوليتا ؛ ومن الملاحظ بهذا العدد أننا نجد فى كل ملهه تقريباً من ملامى الفترة الأقدم عمداً سلسلتين من الأسماء المعطاة للشخصيات المسرحية مختلفتين اختلافاً شديداً ، فى الملامى المذكورة آنفاً أعطيت الشخصيات

جوتفميك وبلش وسنتوت ويُطُثم وستار فلتج^(١) أسماء فكاهية ؛
أما فيولا وأوليشيا وثيديوس وما إليها فقد أعطيت أسماء عادية من أسماء
البشر . وفي ملهاة The Way of The World نجد أسماء ميرابل وميلا
مانت فضلا عن ويتوود وبتيلولانت وويتول ولوفريسيبل ومنسج؛ وفي
ملهاة The provoked Husband نجد ماتلي وليدى جريس ومن حولها
سير فرانسس رونجهيد وكونت بايست وچون مودى ومسر مذرلى
ومسر ترستنى . والظاهر أن الكتاب لم يروا أن يأخذوا بيدعة هذه
الأسماء الفكاهية في العصر الحديث ، إلا أن التقسيم نفسه يبدو واضحاً في
ملاهيم ، مثال ذلك ما ورد في ملهاة The Far - off Hills لصاحبها
لينوكس روبلسون نجد أن الحالة الطبيعية لابن الأخ الصغير وعمته الأوصف
تعارض الانحراف والشذوذ في جميع شخصيات الملهاة الأخرى تقريباً .

إن محاولة إقامة مقارنة بين مجموعتين من الشخصيات هي من جوهر
الصراع المضحك ؛ لأنها سمة من سمات المسرحية الحديثة ، كما كانت سمة
من سمات المسرحية في رومة القديمة . ونحن نجد في ملهاة يونوخوس
للكتاب تيرانس شخصيات خريميس وفيدريا وآنتيفو وخيريا ، تعارضها
شخصيات جئاتو وثراسو وپارمينو . وفي ملهاة Heauton Timorumenos
شخصيتا كليتيغو وكايتيا تعارضهما شخصيات خريميس ومنديموس ودرومو
وسوستراتا . وهكذا نجد في ملاهى العصر الحديث الشخصيات ذات الذكاء
المتوسط موضوعة بحيث تقترب أقارباً وثيقاً بمن يعادلهما من الآباء القدامى
والخدم المخادعين وجنود العصور الوسطى المتبجحين في العصر القديم .

ثم يجب أن نلاحظ ، فضلاً عما أحصيناه من أسباب البسط ، أن
المضحك يمكن أن ينشأ بصورة شعورية وبصورة غير شعورية ، وأنه
يمكن أن يتخذ صوراً وأشكالاً متنوعة وفقاً لامتزاجه بمادة خالية من

(١) ماني هذه الأسماء بالترتيب : الحى (للاريا) وأبو زلومة والعسل والردف واليت جوما .

الفكاهة ؛ ومن ثمة فالقدرة على التندر كما لاحظنا من قبل ، شيء شعورى خالص ، والشخص الذكى الظريف النادرة رجل يؤهل نفسه لإثارة الضحك ؛ لأنه يتلاعب بالكلام ، وهو سريع البديهة ، ومن سرعة بديهته هذه نراه يرتب العبارات والأفكار بصورة تجعل الناس يضحون بالضحك لما يقول . أما الشخص السخيف فعلى العكس من هذا ... إنه شخص لا يدرك على الإطلاق ما يقول ؛ ونحن نضحك على الثقيل . L'étourdi في الملهة المسماة بهذا الاسم ، لكنه هو نفسه يرى كل الهزء من السبب الذى يشير بسطنا . وهذا الفرق بين الذكاء وبين السخف هو بطبيعة الحال فرق هام ، لأنه يفصل فصلا تاما بين روح ملهة الليلة الثانية عشرة وبين روح ملهة The Way of the World ؛ فكلتا الروايتين فى كل ما تنطويان عليه من مقاصد وأهداف تقيمان نمطين من الإنشاء الأدبى ، منفصلين ، ولا يكاد يربط بينهما رابط . وملهة الليلة الثانية عشرة تقترب من نواح كثيرة من بعض أنواع من المأساة القديمة أكثر مما تقترب من ملهة فترة عودة الملكية الأحدث عهدا .

الغفاهة :

ولا بد من التمييز أيضا بين القدرة على التندر أو السخف ، وبين ما يعرف عادة باسم الفكاهة . لقد كان لهذه الكلمة « humour » فى الواقع تاريخ شديد التنوع منذ اشتقاقها من الكلمة القريبة منها : humid بمعنى رطب^(١) ،

(١) من معانى humour أخلط الانسان والحيوان ولا سيما فى حال الرمس .
وكانوا يظنون قديماً أن لهذا أثره فى العقل لصله بالجسم به — وتكلف لإقامة الصلة بين humid و humou بالرغم من هذا التعليل واضح وسخيف .
لقد كانوا يجهلون هذه الأخلط أربما .
الدم — ومن رادت فيه كمية الدم عن المعتاد كان شخصاً ذا مزاج حاد Sanguine وإن كان مرحاً ميالاً إلى المتيق العبد .

بمعناها الذي استعمله بن جونسون في القرن السابع عشر ، إلى أن أخذت معناها الحديث غير المحدود في العصر الحاضر . والفكاهة ليست كالشئ الهزلي المضحك نفسه . فالفكاهة في بعض صورها لا تريد على أن تجعلنا نبسم ؛ ونحن نستطيع بالفعل ، بأمثلة مادية ، أن نقصص بينها وبين كل من التندر ومن السخف ، إلا أننا لا نستطيع مع هذا أن نضع النقطة على الحروف في النواحي التي تختلف فيها عن الذكاء وعن السخف . ويقرر هازلت أن « الفكاهة هي وصف الشئ المضحك كما هو في نفسه ، أما التندر فمحرضه » ، وذلك بمقارنته بشئ آخر ، أو بتوضيح التباين بينه وبين ذلك الشئ . وهذا صحيح لا شك فيه من جهة الابداع المضحك ؛ إلا أنه لا يفسر لماذا يقال إن هذه العبارة أو هذا الشئ شئ فكاهي ، بينما يقال إن هذا شئ فيه تندر حلو ؛ ثم هو لا يبين لنا ماذا يكون الفرق بين الفكاهة أو المضحك ، ويبعد رجسونه فيكشف أن الفكاهة هي عكس السخرية . فنحن في السخرية نظاهر بالإيمان بما لا نؤمن به . أما في الفكاهة فنظاهر بعدم الإيمان بما نؤمن به حقيقة . وهذا يقترب بنا اقتراباً شديداً من التعريف الصحيح . إلا أن هذه النظرية مع ذلك لا تحظى بموافقة كثيرين . ونحن في وسعنا أن نقسر على ضوءها بعض صور الفكاهة ، بل عدداً كبيراً منها ؛ إلا أنها تركتنا أمام عدد ليس بالقليل ، لا نكاد نحير أمامه جواباً . أما أحسن تحليل وأعماقه لهذا الموضوع فهو بلا شك ذلك الذي قال به صلي في كتابه : بحث في الضحك Essay on Laughter : ولننقل نص ما قال بجره :

== البلغم phlegm — ومن زاد فيه هذا المنصر أوره ذلك الدم والكآبة والجن المحول .

المصراء yellow bile ومن رادت به كان سريم النفس شديد العناد قليل المص .

السوداء melancholy or black bile — وساحبها يكون منطوباً شديداً التفكير . تردداً ، إلى الاجسام أقرب منه إلى الاقدام (د . خ) .

« إن أوجه التباين هذه [بين الضحك العادى والضحك الذى ينشأ من الفكاهة] تشير بوضوح تام إلى بعض الخصائص الأكيدة لحالات الفكاهة المختلفة ... إن فى نظرة هادئة للأشياء التى تكون مليئة بالدعابة والتأمل فى وقت واحد ... وإن فى أسلوب الترحيب بالحفلات المصلىة التى تلوح فى اعتدالها أن تكون انغماساً فى الهذو وتكفيراً عما فى مثل هذا الانغماس من خشونة ... وإن فى حركة خارجية واسعة من حركات الروح ، يقابلها ويهزها تيار مضاد لشئ يشبه التفكير العميق الرقيق . إن فى هذا وذاك ما يوحى بأن يكون بعض الخصائص الغالبة التى تنسب بها الفكاهة فى حالاتها المختلفة ، .

ويقول صليسى إنه لا خفاء فى أن الفكاهة عاطفة خفيفة ، إلا أنها تنسب فى نفس الوقت بسمت ذهنية لا تخفى على أحد .

فسمات التعفظ هذه ، وسمات التأمل والرأفة والشفقة ، هى على التحقيق علامات مميزة للزاج الفك . وتصوير الشئ المضحك يمكن أن يكون قاسياً وخشناً ، كما هى الحالة فى ملامى شادول ، والمملحة ، أو النادرة ، يمكن أن تكون قارصة مليئة بالسخرية ، كما هى الحال فى ملامى كونجريف ، أما الفكاهة فهى على الدوام ناعمة . ومهذبة بوجه عام . إنها تنسب على التحقيق بسمت ذهنية من جهة أنها لا تُظهر إلا نظرة كبيرة شاملة عن هذا العالم ، ولأن أعظم الذين يكتبونها كانوا كلهم تقريباً رجالاً من ذوى الذنية الجبارة ، إلا أنهم كانوا كلهم تقريباً رجالاً من ذوى المشاعر الرقيقة . وإذا كانت بلاذة الحس من ضرورات الضحك الخالص فإن رقة الإحساس من ضرورات الفكاهة . وسوف نرى أن الفكاهة تتصل فى كثير من الأحيان بمرض السوداء أو اكتئاب النفس فى إحدى صوره الغريبة ، ونحن لا نقصد هذه السكابة العاتية ... إنما نقصد السكابة التى تلتها من الأفكار الحزينة

القائمة ، ومن التأمل في عادات البشر وطبائعهم . فلو أن كوفنجريف قد كتب عن دون كيشوت لأمكن أن يجعل من المارس دى لا مانشا شخصية أكبر من الشخصيتين اللتين من ابتكاره هو ، وإن يكن قيناً أن يصوره بنفس المقياس الذى صورهما به متضاه . ولأمكن ألا يكون في تصويره له أدنى أثر مما كانت تنسم به كنيائات رجال الأدب من أهل المصور الوسطى تلك الكنيائات التى كانوا يخرجون فيها على الأصول والقواعد المتعارفة .

أمسرفانتس Cervantes فقد فعل غير هذا ، لقد ضحك . . لكن ضحكه ... كان ضحكا مؤسسى ، ومُطسّر ، بما كان هؤلاء الكتاب يتسمون به في كتابتهم ، بل كان مُطسّر يبلون خاص من ألوان الاكتئاب النفسى .

إن نظرية برجسون لعلى قدر كبير من الصحة — فيما تذهب إليه من أن الشخص الفكك يلذه أن يتخذ مادة للسخرية بما يعتقد أنه يقع من نفوس الناس أعظم مواقع التقديس ، أو بما يشعر نحوه بعاطفة مستترة . والشخص السخيف ينفث جميع حماقاته في هذه الدنيا دون أن يعي ؛ والرجل السريع البادرة ، اللطيف المُلححة ، يسخر من كل شيء ، ويتندر على كل شيء يرى فيه اختلافاً بينه وبين نفسه . أما الشخص الفكك فهو شخص شاذ منحرف يرى سخرية انحرافه . ونحن نرى هذه الحقيقة في وضوح شديد في القصص الفككة التى يكتب أدباء بعض القوميات أمثال الاسكتلنديين والاييرلنديين . فالكتاب الاسكتلندى والكتاب الايرلندى يلذهما أن يكتبا قصصا يعرضان فيها بنفسهما أو ببلادهما ؛ وذلك لا لأنهما يمتدان هذه البلاد ، ولكن لأنهما يجبانها حتى ولو كان معنى من معاني الفككة يبرز لمواطنيهم انحرافاتهم الوطنية . والفككة لهذا السبب هي اتحاد بين الضحك اللاشعورى والضحك الشعورى ، والتندر Wit هو ضحك الإنسان العادى ، أو ضحك الرجل الذكى من غيره من الشواذ ، في حين أن الفككة هي الضحك الصادر من الشخص الشاذ موجهاً ضد نفسه هو .

ومن هذا الاستعراض الوجيز لبعض النظريات الرئيسية التي تعالج ما يضحك ، نجد : أولاً ، أن ثمة ثلاثة أسباب أصلية لكون الشيء مضحكاً ، وهي الخط من المقام ، وعدم الملائمة (أو عدم التناسب) ، والتلقائية . ثم نجد بجانب هذه عدداً من الأسباب المساعدة ، كروح التحرر مثلاً . ثانياً ، أن الأشخاص الذين يثيرون الضحك الهزلي العادي هم أشخاص لا يدركون لماذا هم مضحكون . ثالثاً ، أن ثمة نوعين من مشيرات الضحك : التندر ثم الفكاهة ، ويتميزان من غيرهما بكونهما شعوريين . ثم تمتاز الفكاهة بكونها مشاركة بالعواطف بين الناس . ويكون تصوير هذه الأنواع المختلفة من عوامل الإضحاك في عالم المسرح بوسائل خمس رئيسية :

- ١ - بواسطة السجايا المادية للشخصيات المسرحية .
- ٢ - بواسطة عقليات هذه الشخصيات المسرحية .
- ٣ - بواسطة الموقف .
- ٤ - بواسطة السلوك .
- ٥ - وبواسطة الكلام .

ولا بأس من أن نختم هذا الفصل بعرض سريع لبعض الأمثلة المادية .

الضحك الناشئ من المظاهر المادية :

ليس يخفى أن الضحك الذي مصدره المظاهر المادية (الجسمية) للشخصيات المسرحية وحدها هو أخطر ألوان الضحك الممكنة . فالممثل الهزلي بصالات الطرب ، والمهرج في السيرك ، يعرفان كيف يثيران الضحك الحشن بهذه الوسيلة ، أما أية ملهاة عظيمة فأرفع من أن تعتمد على شيء ذى بال من ذلك . وطريقة الخط من المقام تتيح الفرصة للمهات البدنية ذات الخط المضحك ؛ فأنف باردولف عضو شاته قصد به إثارة الضحك في ملهاة

« زوجات وندرسور المرحات ، وهو يحقق ذلك إلى حد ما . على أن هذا المصدر من مصادر الإضحاك مصدر لا يلجأ إليه الكتاب إلا في ندرة شديدة ، ليس بسبب ما يدركه أكثرنا سذاجة مما فيه من سماء الضعة ، بل بدافع الرافة التي تنهانا من أن نضحك على عاهات الآخرين الطبيعية . فنحن لا يسعنا أن نضحك من منظر رجل أعشى ، أو من رجل أعرج يتوكأ على عكاز ، إلا إذا كان رجلا طاعنا في السن مثلا ، وكان مصابا بالنترس ، وكان في حال من الغيظ جعلته يجلس فوق خضبة المسرح ، على أن البسط هنا ليس مصدره مجرد هذه العلة - علة العرج - بل مصدره إدراكنا أن الرجل قد تحول لبرهة قصيرة مجرد مخلوق لا يسيطر على أعضائه جسمه هو ، ثم تحققتنا من أن « العاهة » قد نشأت من أن صاحبها قد حَمَلَ نفسه أكثر من طاقتها من وسائل الترف . و« عاهة » من نخط آخر نستطيع أن نقول إنها تظهر في هذه الملابس المضحكة المكلفة التي كان يلبسها مالفوليو أو المختشون المتفرنسون من شباب الإنجليز في فترة عودة الملكية ؛ فهذا كله ، بالإضافة إلى أتف باردولف ، يمكن أن ينتهي بنا إلى ما يشبه القاعدة العامة بالقياس إلى هذا النمط من أنماط الأشياء المضحكة ، وذلك أننا لا نضحك على مجرد هذه النقوشات البدنية بقدر ما نضحك على ما نتصوره بأذهاننا من العيوب التي نراها نتيجة لأعمالهم العقلية أو نتيجة لعاداتهم البلاء . فأتف باردولف منشؤه ميله إلى الشراب ، مثل قدم السيد العجوز المصابة بالنترس ، والطبيعة لم تكن هي التي أضفت على مالفوليو هذه البزة المضحكة ، بل هو الذي أضفها على نفسه .

أما طريقة الخط من المقام هي الأخرى فمما يلجأ إليه الكتاب لتصوير شخصيات معينة ، أو مواقف معينة من نمط كهذا الذي نلاحظه في ملهات القس الأسباني The Spanish Fryar ، حيث نرى المرابي الضئيل الحقود المعجوب بنفسه يضرب ونُساء معاملته ؛ إنه يقاسى من فقدان

كرامته ، ومن ثمّة فنحن نضحك من هذا الخط من مقامه ، وبالأحرى من (تهزيته ١) . ومن هذا القليل الخط من مقام المتردة (في ملهاة شيكسبير) أو المروض يروض The Tamer Tamed (في ملهاة فلتشر) ، على أنه ليس كله خطأ من المقام من وجهة مادية ، لكن جزءاً منه يرجع إلى الموقف .

وعدم الملاءمة الطبيعية هي أيضاً مصدر خصب للبسط الخشن بمقدار كبير ؛ فالضحك أو الابتسامة التي يمكن أن تنشأ من منظر امرأة بالغة الطول إلى جانب زوجها الضئيل الجسم يرجع إلى هذا التباين . ومنظر تيتانيا الهشة الأثيرة وهي واقفة إلى جانب بطم الذي له أذنا حمار ، هو منظر يثير الضحك بمقدار ما يثيره المنظر السابق ، ولنفس السبب . ومن أجل هذا ما نراه بكثرة اليوم في صالات الطرب من ظهور الممثلين الهوليين أزواجاً أزواجاً فيها ، بحيث يكون أحد الاثنين طويلاً بالغ الطول والآخر قيثاً ، قصيراً قصيراً غير عاды . ومن قيل هذا فولستاف الذي يبدو متمطياً بحسبه الضخم . ومن ورائه تابعه الضئيل الجسم ، وهذا تباين يثير ضحكنا بسبب عدم التناسب أو عدم الملاءمة الموجودة في كلا الرجلين .

ونستطيع أن نمثل للتلقائية المادية من ملهاة السير مارتن مار - أول Sir Martin Mar-All ، حيث نرى فيها السير جون سوالد وكذلك مودى ، موضوعين فوق قفة عدد كبير من الكراسي الواطئة وقد وضع أحدها فوق الآخر . وهؤلاء الذين كانت لهم الكلمة العليا في إحكام عقدة الرواية يمدون أنفسهم فجأة وهم لا يريدون على مجرد آلات ... شخصيات عاجزة عن الحركة إلا إذا جاءت شخصيات أخرى لتد إليهم يد المساعدة . والموقف في ذاته موقف مضحك ؛ إلا أن معظم الضحك ينشأ من الوضع الجسماني لهاتين الشخصيتين . وأشبه هذا في طبيعته عجز كاتارينا في ملهاة

ترويض المتعمدة لشيكسبير فقد هبط بها زوجها من كائن مفكر مستقل ،
يستطيع أن يعمل ما يشاء ، إلى مجرد آلة تلقائية (أوتوماتيكية) .

ونحن بإلقاء هذه النظرة على تلك الأمثلة المتناثرة للضحك الناشء عن
أسباب مادية ، نبين لنا أننا لا نستطيع على الدوام أن نوضح على وجه الدقة
المصدر الحقيقي لضحكنا أو بالآخرى ، أن ذلك الضحك يمكن أن ينشأ
من عدد متنوع من الأسباب تعمل كلها في وقت واحد . ومن ثمة فقد
يتضافر المظهر المادى والخلق والموقف والكلام جميعا على التأثير فينا ، كما
تتحد التلقائية وروح الخط من المقام . وهذا صحيح كل الصحة فيما يتعلق
بالسجايا المادية وبالخلق .

الفصلك الناسى من السجايا الخلقية :

يمكننا أن نجد فى السجايا الخلقية بحجة من أخصب الوسائل وأسبابها
لإثارة الضحك الميسرة للكتاب المسرحى . وبالرغم من أن الملهاة لا تعالج
الشخصيات العظيمة أو الأفراد الممتازين ، كما هو الشأن فى المساة ، إلا أن
الأنماط الأخلاقية تكون أساسها . وبرز الناحية الأخلاقية هو الذى يميز
إلى حد كبير بين الملهاة الصحيحة والمهولة .

والنقص العقلى ، كما لا يخفى ، من أيسر الموضوعات وأكثرها ملائمة
لكتاب الملهاة . وقد يكون هذا النقص ، وقد لا يكون ، رذيلة من
الرذائل ، إلا أنه هنا يفنى أن يكون حماقة من الحماقات . فهذا الزهو
الاحمق الذى يتسم به سير مارتن مار — أول أو مالفوليو ؛ وهذه الغباوة
التي تشبه غباوة الخنادير والتي يتسم بها دوجبرى وفرجس ، وتلك الخيلاء
التي تضيق بالناس ويضيق بها الناس ، والتي يتسم بها بتيولنت ، كل أولئك
يتيح الفرصة لكتاب الملهاة لاغتراف ما يشاء من مثيرات الضحك ،
وقد عزابرجسون جميع هذه المثيرات إلى نظريته فى التلقائية ، مؤكداً

أن ضحكنا لا يأتي من شعورنا بأن هناك نقصاً عقلياً ولكن من ناحية ما نفهمه من أن الشخص بالذات هو ، كما يبدو لنا ، لعبة في يد نقصه هذا ، من ناحية أن جميع هذه الشخصيات المذكورة آنفاً ليست أناساً من الناس ، بل مجرد آلات في قبضة ، أمرجتهم ، ونحن بالطبع لا يهمنا على الإطلاق أى اسم نطلقه على ذلك ، إلا أن الحق يتركز في الراجح بين النظرتين ؛ فممكن أن يكون ضحكنا ناشئاً عن مصدر مضاعف ، وأن تكون التلقائية والنقص العقلي حاضرين كليهما في أذهاننا في غير وعى منا في فورة ضحكنا . وقد أورد صلي رأياً حتمنا في صدد هذا الضحك الناشئ من منظر هذا النقص العقلي ، حيث نفى أن يكون ضحكنا ذلك بأى صورة من الصور ضحكاً أخلاقياً . إن ضحكنا لا يقتصر بأى صورة من الصور على الدلائل ، إنما هو موجه نحو الانحرافات وألوان الشذوذ ، نحو الغلو من أى نوع ؛ ومن ثمة فنحن نضحك من صميمنا على الفضائل المبالغ فيها بمثل ما نضحك على الانحرافات سواء بسواء .

وعدم التناسب الذهني أو عدم الملاءمة الذهنية ، هي مصدر رئيسي آخر من مصادر البسط ، سواء كانت في عقل شخصية واحدة (الصراع الداخلي) أو بين شخصيتين (الصراع الخارجي) .

ولقد صور لنا شيكسبير منظر أ فذا لعدم الملاءمة الداخلية حينما قدم لنا سير هوج إيثانز ، وقد نصّأ عنه ملايحه ، وأخذ يستعد لمبارزة الدكتور كايوس . ونحن نعلم أن إيثانز مدرس مسلم هادئ الطبع ، ومنظره هنا ، يتردد بين هدوء طبعه وإقدامه نحو عدو صور له خياله حتى ليجش فوق ركبتيه من شدة الهلع ، منظر مضحك حقاً . والأكثر من هذا شيوعاً ، على ما رأينا ، تصوير عدم الملاءمة ، لا بوصفها صراعاً داخلياً ، ولكن بوصفها تبايناً بين شخصين شاذين (منحرفين) والشخصيات المضحكة في ملامح السلوك تدخل المسرح أرواجاً أرواجاً عادة ، فنرى بقيولانت يواجه

وثوود ، وسير مارتن مار - أول يواجه سير چون سنولو . وعلى هذا النحو نجد عند شيكسبير أوتوليكوس يواجه المهرج (The Clown)؛ وستيفانو يواجه ترتيولو ؛ وطمطش ستشون يواجهه چاكس . ومن الواضح أننا نلص هنا سبباً جديداً مختلطاً لضحكنا ، فالشخصيات تشترك بشيء ما في ذاتها ، شديد الصلة بها ، يكاد يقوم بدور مسار لما يقوم به الكلام والموقف .

والتلقائية الذهنية قد تختلف بصورة من الصور عن النقص الذهني . وغرور السير لمارتن مار - أول هو نقص ذهني حقيق ، إلا أن مجرد تكراره لعبارات معينة ، وأشهرها : « بالاختصار ، ليس تقصا بالضبط ، بل هو مجرد نوع من صيغة آلية . وقول الخادمة في رواية التلال البعيدة The Far-off Hills (لصاحبها لتكس روينسون) « إن أستاذي تفرمش^(١) » ، مثل آخر لذلك . وقد لا يمكن بالطبع إيجاد فاصل دقيق بين الاثنين . إلا أنه لا ينبغي أن نمة فرقا بسيطاً بين اضطراب الكلمات ، كهذا الذي نجده في مسر مالا روب ، بسبب النقص العقلي الحقيقي ، وبين هذا التكرار التلقائي للعبارات العادية ، إذا كانت لا معنى لها في الغالب .

الفصل الثاني من الموقف :

على أن الموقف ، بوصفه هو الأساس الذي تقوم عليه عقدة أى ملهه ، ربما أتاح للكاتب المسرحي الفرصة الكاملة بتأملها لإبراز المضحكات في روايته . فالشخصية التي تعتمد في إحضارها على الشكل الجسدي أو النقص الذهني لا تظهر أمامنا منفردة بل وسط بعض الأشخاص الآخرين ، في موقف هو نفسه ذو بجايا مسلية . ويجب أن نتذكر ، على العكس من هذا ، أن ملهه المواقف التي لا معنى إلا بالموقف فقط لا تؤدي

(١) (من شدة النبط) .

إلى شيء إلا إلى الميزة ، وأنه وإن كان جمهور النظارة يتطلع إلى الموقف أكثر مما يتطلع إلى السجايا أو الكلام ، فإن الموقف لا يتيح إلا فرصة خسب لإبراز نوع من الضحك جد محدود .

والمواقف التي تسكون وسيلتها الخط من المقام لا عدد لها . وقد أسلفنا ضرب أمثلة لهذه المواقف فيما مر بنا ، وبما يثير ضحكنا دائماً أن نشاهد أناساً تعبر بهم ظروف يجرّدون فيها من كرامتهم ، أو أناساً في موقف من مواقف الجدل لا يلبثون أن تُدس أنوفهم في الرغام . وبما يسلينا أن نشهد فولستاف في تلك المواقف التي يجد فيها نفسه في حضرة الزوجات المرحات ، وأن نرى مالفوليو هذا القليل الحياء وقد جُرد من كرامته ، ثم حبس في زنزاة للجانين . وفي وسعنا أن نستعرض جميع المسرحيات الإنجليزية المضحكة لنرى أن نسبة قليلة منها هي التي أعرض كتابها عن الالتجاء فيها إلى هذا الابتكار .

ولا يقل الموقف الذي يقوم على الظروف غير الملائمة شيوعاً عن الموقف السابق (أى الذي وسيلته الخط من المقام) . فعندما يواجه نيزيوس بلعبة بيرام وقسبه^(١) يكون الموقف غير ملائم . وثمة لون معين من عدم الملائمة في الفصل الثاني من رواية The way of the World وذلك عندما نكتشف ميرابل منصرفاً مع مسز فينول ، وفينول (الزوج) مع مسز مارود ، وكلاهما يفعل ذلك بقصد زجر زوجتيهما . وواضح أن عدم التناسب أو الملائمة هذه قد تنشأ من الحوادث نفسها ، أو من الصراع بين الأخلاق (السجايا) والحوادث ، أو من التباين بين شخصين ، قد يكونان كلاهما شاذين ، أو يكون أحدهما شاذاً والآخر عادياً ، أو يكونان كلاهما عاديين . والمثال الذي قدمناه من رواية The way of the world يمكن ضربه للنوع الأخير (حينما يكون كلا الشخصين عاديين) . وعدم

(١) تمجد أسطورتها في كتابنا (أساطير الجبال والمب عند الإغريق) « د. خ » .

الملازمة الناشئة من كون أحد الشخصين شاذاً والآخر عادياً جلية واضحة في المشهد المشهور الذى يقوم فيه السير مارتن مار- أول بعزف موسيقاه تحت نافذة مشوقته ؛ وفي ملهاة زوجات وندسور المرحات مشهد مشابه لهذا ، نرى فيه شخصيتين شاذتين تتصارعان في ميدان المبارزة . وواضح أشد الوضوح أن أوجه التباين التى يمكن أن يبدو فيها أى من هذه المواقف لا تقع تحت حصر .

والوقف الذى تنطبق عليه نظرية برجسون فى التلقائية يكاد يعتمد على الحوادث اعتماداً كلياً . فالشخصيات تقع فى قبضة الآلة المحركة ؛ وهى من شمة أعجز من أن تغير مصيرها أو تحوُّره . وبهذه الطريقة يؤدى تكرار المشهد نفسه أو مشهد يماثله إلى شعورنا بالآلية . ونحن ندس أثر ذلك فى الفصل الثانى من رواية *The way of the world* ، كما نلسه فى مشاهد كثيرة فى رواية ملهاة الأخطاء *The Comedy of Errors* . ويدخل هنا أيضاً ما سماه برجسون «نداخل السلتين» ، أو وضع موضوع على موضوع آخر . والراجع أن هذه الطريقة فى إثارة الضحك لم يُستفَع بها تمام الانتفاع فى الملهاة كما انتفع بها فى القصة ، ولعل السبب فى هذا هو صعوبة إظهار السلتين فى الملهاة فى صورتين محكمتين متساويتين بمثل ما يمكن إظهارهما فى القصة . وقد استطاع مارك توين فى قصته^(١) الأسفارية *The Innocents Abroad* الحصول على أثر مضحك وظريف من تركيبه قصته بحيث يجمع فيها بين المأثورات القديمة الرومانية وبين الحيوية الأمريكية الحديثة والمزاج الأمريكى الحديث متنقلاً بينهما بالتعاقب . وقد جمع كتابه أيضاً بين الفكاهة القرمية والأشياء الفارقة غير المقبولة عقلاً فى المواقف وفى الأخلاق ، إلا أن المصدر الرئيسى للضحك فيما ينبع من خطتها العامة . وبما لا شك فيه أن عدداً من كتاب الملاحى قد استعملوا

(١) قصة خيالية قام بها ثمر من السذج إلى بلاد البحر الأبيض المتوسط (د) .

تداخل السلسلتين هذا ، واسكنهم كانوا يستعملونه دائماً بطريقة فيها شيء من التعديل ؛ ونحن نلص هذا في الجزء الأول من رواية هنرى الرابع ، حيث تتعاقب المشاهد التي يبدو فيها فولستاف بين مشاهد من البطولة الحقة ؛ كما نلصه بالمثل في التباين الذي يتجلى بين أصحاب الحرف وبين ثيذوس النبيل في ملهاة حلم منتصف ليلة صيف ، وفي ملهاة جمعهم ولا طعن حيث تتخلل حوادث دوج-بيري وقرجس حوادث ليوناتو وفريقه .

ويحصل روح التحرر في الموقف المضحك كذلك ، إلا أن من شأنه ، بسبب تأثيره السخري ذى الصبغة الإلحادية الكافرة غالباً ، ألا يظهر إلا في قرات محدودة من تاريخ الإنتاج المسرحى . والمواقف المناهية للفضيلة فى ملامى قرة عودة الملكية مواقف مضحكة إذا نظرنا إليها من وجهة النظر هذه ، وهى مواقف مُمنّية ، تعافها النفس ، إذا نظرنا إليها من وجهة نظر أخلاقية بحثة . وإشارات دريدن إلى الكنيسة وإلى الله فى ملهاته القس الأسبانى هى إشارات مسلية إذا لم ننظر إليها من وجهة نظر دينية خالصة ، وما هذه الإشارات إلى كل من الكنيسة والله إلا هروب وانطلاقات - انطلاقات من كلابات الحضارة والكنيسة . والرجل الطبيعى يحاول بمساعدتهما أن يحرر نفسه لحظة من الأغلال التى حولته من عرى الوحشية إلى كائن كاس خلال سلسلة من القوانين والعادات والتقاليد . على أن المواقف التى من هذا القبيل مواقف ضارة شديدة الخطر ، وجميع الكتاب المسرحيين تقريباً ، إذا استثنينا الكتاب السذج المبتدئين من كتاب العصور الوسطى ، والكتاب الساخرين فى فترة عودة الملكية ، قد أعرضوا عن هذه المواقف . على أننا قد نعثر على بعضها فى المسرحيات الحديثة ، ولكن فى صورة ضيقة محدودة إلى آخر ما يكون التحديد . والراجع أنه كلما تقدمت الحضارة اشتدت العناية أكثر بتجاشئ هذه اللحظات المعاجمة من لحظات التحرر بالإشارة إلى أشياء من طبيعة الحضارة أن نسحب عليها ذيل النسيان .

الفصل العشرون من السلوك :

ومن الأشياء التي تجري مجرى المظهر المادى ، ويجرى الأخلاق . ويجرى الموقف ، هذا الذى يمكن أن نطلق عليه اسم السلوك . إن ثمة مضحكات تنشا من السلوك Comique de moeurs كما أن ثمة مضحكات يسبها الموقف ، ومضحكات سبها الأخلاق . ولا جرم أن التعبير عن السلوك يكون غالباً بوسيلة الموقف ووسيلة الكلام . والسلوك هو في ذاته انعكاسات أخلاقية ، إلا أنه في كثير من الأحيان يقف فريداً منفصلاً كنوع مستقل عن الأنواع الأخرى .

إن النقص في السلوك يمكن أن يُشعَبَه بنقص في الفوق أو في براعة التصرف (Savoir faire) . والخشوق من نمط معين في جماعة من الأشخاص البسطاء المهذبن شيء مُسَلٍّ ، مثال ذلك إذا وجدت سيدة خرقاء من سيدات المجتمع في جماعة من نساء الطبقة العاملة أقرب منها إلى الطبيعة وأقل تهذيباً . والانتقال إلى الطمأنينة الذى يبدو على شخص من المحافظين الأرستقراطيين وهو يتوجه بحسديته إلى أعضاء ناد من أندية العمال ، أو الذى يبدو على شخص من رجال الطبقة العاملة وهو يتحدث إلى جماعة أكثر منه تعلماً . يشمل في ذاته على شيء مما يُضحك ، وذلك إذا تجرّد من المشاعر السياسية أو العاطفية الرفيعة ؛ والسلوك هنا ليس فيه عوج حقيقة ، ولكنه يكون دون مستوى المجتمع الخاص ، أو الجزء من المجتمع الخاص الذى يعيش هذا الرجل المحافظ أو ذاك الشخص من العمال ، خارجاً عن مستواهما .

وعدم التناسب ، أو عدم الملاءمة تتجلى هنا بمثل ذلك طبعاً ، وإنه لمن الصعب أن نعين أين تبدأ إحدى الظاهرتين ، وأين تنتهى الأخرى . وإدخال البحار بن Ben في ملهاة كونيخريف . مثلاً : هو شيء خال من الملاءمة .

ومعظم بَسْطُنَا يَفْشَأُ من روح عدم الملامة هذه ؛ على أن جزءاً من ذلك البسط يَفْشَأُ على التحقيق من أن سلوكه مختلف من سلوك القوم الذين يحتسبون به . وضحك الفلاح الساذج أو الرجل المنحضر على سلوك شخص أجنبي قد يتوقف إلى حد معين على عدم الملامة ، لكنه قد يتوقف في معظمه على الخلاف القائم بين سلوكه وسلوكهما ؛ ومن ثمة كان استعمال الأنماط القريبة في الملاءمة بهذه الكثرة الهائلة فيما تهدف إليه من إضحاك مترقفاً على عدم الملامة من جهة وعلى النقص في السلوك من جهة أخرى .

وفضلاً عما تقدم ، فثمة التلقائية ؛ وأثر التلقائية قد يتخذ صورة من عدة صور . وقد يكون السلوك الآلى راجعاً إلى الأخلاق ، كما هي الحال في بن Ben ، وقد يكون ، على العكس من هذا ، راجعاً إلى الأخلاق ولكن بطريق غير مباشر ، وقد يكون طريقها المباشر هو محاكاة الشخص لسلوك غيره . وسير مارتن مار - أول شخص فكاهة قد حاول اتخاذ سمات الفرنسيين وأفماهم ؛ وسير هاري ولندري هو من هذا القبيل أيضاً ، وإن لم يكن مقلداً مثل سير مارتن ، فنحن نجد فيه ما يضحك ، بسبب خلأقه المقلدة . على أن سلوك الشخصية المسرحية قد يَفْشَأُ بأجمعه ، لا من أخلاقه الشخصية ، أو من أى محاكاة شعورية ولكن من المجتمع الذي تربى فيه وترعرع ؛ فالحمى الذى لا يستطيع الحرب من جو القانون ؛ والطبيب الذى لا يمكنه أن يتخلص من روح الطب ؛ والأستاذ الذى لا يستطيع فكاهة من البيئة الجامعية ؛ والرجل المعجوز الذى ليس في مقدوره أن ينظر نظرة رضا عن الجيل الجديد - كل هؤلاء أشخاص مُسَلَّثُونَ لأن كلا منهم ، في حالته التى هو فيها الآن قد أصبح آلة تحت رحمة تلك المشاعر وهذا السلوك اللذين فرضتهما عليه بيئته والأشياء المحيطة به .

الضحك الناسىء من الكلام :

ثم نتكلم أخيراً عن الضحك الذى ينشأ عن الحوار le comique de mots وهو أبجد أنواع الفكاهة غير الشعورية فى المسرح . ويحظى هذا الروح النفسى الناشئ عن الكلام فى المسرحية من حيث أهميته بمركز مماثل للمركز الذى يحظى به كل من الأخلاق والموقف ؛ والكلام يكشف عن الأخلاق ويفسر ما فى الموقف من إضحاك ويركزه . والملمهة من نخط ما قد توجد بلا كلام كاللمهة الصامتة الإيمائية pantomime حيث تعرضنا أوضاع الجسم وحركاته وإشاراته من هذا الصمت عن الكلام فى الملمهة . إلا أن مثل هذه الملمهة ، يجب بطبيعتها نفسها ألا تكون موقوتة بزمنها فحسب ، بل يجب أن تكون مهزلة موهلة فى الهزل . فالإيماء والحركات لا يمكن أن تعبر إلا عن جزء صغير متناهٍ فى الصغر من أفكار الشخصيات السائدة على المسرح ومن رغباتهم .

أما النقص أو التشويه فى الكلام ، إذا جاز لنا أن نتكلم عن ذلك ، فنجد له أمثلة فذة فى خطب مسز مالاپروب ، إلا أن مسز مالاپروب هذه ما هى إلا واحدة من عدد كبير من الشخصيات التى تكلمت قبلها بأسلوب مماثل لأسلوبها . وطبيعى أن هذا التشويه فى الكلام يتضافر مع عدم الملامة ، ومع الصور الأخرى من صور الإضحاك لىكى تبلغ الملمهة المدى فى إثارة الضحك . وأعظم عبارات مسز مالاپروب تسليةً هى تلك العبارات التى لا نجد فيها مجرد تشويه الألفاظ فحسب ولكن حيث يكون لتشويه الكلمة فى ذاته معنى منافض كل التناقض ... حيث يذمنا تباين بين الفكرة (فكرة الكلمة التى كانت مقصودة بالذات) والشيء (الذى نطق المتكلم به) . ويجرد تشويه الأشياء لا يكون دائماً من عوامل التسلية ، لا فى الكلام ولا فى هيئة الشخص ؛ وقد حاول أحسن الكتاب على الدوام

أن يزدوا من تأثير الضحك بمزجهم بين هذا وبين بعض صور الإضحاك الأخرى .

وعدم ملائمة الكلمات ، كما لا بد أن يكون واضعاً ، لن يزال أكثر إضحاكاً من مجرد سوء استعمالها . ولا بد هنا بالطبع من أن نميز في عناية وحرص بين عدم الملائمة الشعورية ، وبالأحرى البراعة في التندر (wit) . والتفوه بكلمة من الكلمات البالغة في الفحة وسط جماعة من العذارى المهدبات الرقيقات الشائتل . يكون لها تأثير غير ملائم ، إلا أنها ربما تكون قد قيلت بدافع غير شعورى تماماً ، من حيث معناها الذى ينطلق به فى صورته الطبيعية من شفق شخص من الأشخاص لم يكن يرى إلى هذا التنافر الذى أوجده كلامه . وعلى هذا فثمة عدم تلاؤم فى الكلام وفى الموقف فى ملهاة The Constant Couple لصاحبها فاركسهار ، حيث يتوجه شخص من الأشخاص ، يعيش فى مجاله الخاص من مجالات الحياة ، بالحديث إلى شخص يعيش فى مجال آخر ، فلا يفهم أحدهما ما يعنيه الآخر . فالبراعة فى التندر ، والفكاهة اللفظية اللاشعورية يمكن بالطبع أن يلتقيا ، كما يلتقيان فى ذلك المشهد من مشاهد ملهاة The Double Dealer بين كيرلس وسير پول بلديات :

كيرلس : يا لزمان النجس ! إن هذه القصة مبكية ، يجب أن تعلم بها سيدى ... يجب ... يقينا يا سير پول ... إن هذه خسارة تلحق بالعالم .

سير پول : ليتك تستطيع أن تخبرها بامستر كيرلس ، إنك لموضع ثقتها .

كيرلس : بلا شك ! وبعد ... إننا يجب أن يكون لنا ابن باى طريقة من الطرق .

سير پول : هذا حق ، وسبكون لك دين عظيم فى ضيقى إذا استطعت

أن تحقق لى هذا الأمل يا مستر كيرلس .

فى مثل هذه القطعة من الحوار أسباب عدة لما يشير ضحكنا ، ففها ذلك العجز فى الموقف نفسه ، وفيها براعة كيرلس فى التندر ، البراعة المقصودة (الشعورية) المؤكدة ، وفيها عدم الملامة فى كلمات السير پول ، بين ما يقول بلسانه وبين ما يفكر فيه فى الواقع .

وعدم الملامة فى الكلام ، بصورة تكاد تشبه الصورة الموجودة فى هذا الحوار ، تُستخدم أيضاً ، وعلى نطاق واسع ، فى ملاهى كتاب الفكاهة ، ولكن بطريقة خاصة جداً .. وثمة مواقف لا حصر لها فى الملاحى القديمة والحديثة نجد فيها شخصيتين فكهتين وقد أخفقتا فى أن تفهم إحداهما الأخرى . لا نجد هنا تبايناً بين البراعة فى التندر وبين الشيء المضحك ، لكننا نجد تبايناً بين عنصرين مضحكين ؛ والفكاهة الحقيقية ناشئة من عدم ملامة الكلمات التى يستخدمها كل منهما ؛ والأمثلة التى من هذا النوع تصادفنا بكثرة من أيام شيكسبير إلى أيام شريدان .

والتلقائية فى استعمال الكلمات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بما هو معروف عادة باسم le mot de caractère أو الكلام الذى يعبر عن عقلية شخص ذى ميّزات خاصة (تيب) ، لكنه قد يتميز من ذلك أحياناً ، ونحن نجد ، كما لاحظنا ذلك آنفاً ، أن ما كان السير مارتن مار - أول معتاداً أن يقول من كلمات ، مثل : « وبالاختصار » ، بصورة ما ؛ عبارة آلية ، وإصراره على قوله « المؤامرة » ، هى عبارة آلية أخرى . ومما يقع فى الملهة أحياناً لإرسال كلمة أو عبارة مرة بعد أخرى بعمان وصور متفرقة ، كأنما هى آلة تدور بحركة ذاتية فتجر معها الشخصيات المسرحية نفسها . على أن التلقائية المجردة التى من هذا النوع لا تقع إلا فى النادر ، وتكون عادة ، كما رأينا فى مثال الأخلاق والموقف المذكور آنفاً ، مرتبطة بعنصر عدم الملامة وبغيره من المصادر الشبيهة من مصادر الأشياء المضحكة .

براعة التمرر :

ونظرتنا هذه في الفكاهة اللاشعورية للكلام تقهى بنا إلى إلقاء نظرة على
الفرع الشعوري من النوع نفسه . فالملمحة - أو الذاكرة - تتوقف كما رأينا على
عدم التناسب أو على عدم الملائمة ، إلا أنها تتميز بتميز أشد من عدم الملائمة غير
الشعورية للكلام . فالملمحة ، والمزحة ، والنكتة (١) - كل هذه هي الكيفيات
والأساليب التي يستخدمها رجل ذو ذكاء رفيع يجيد اللعب بأخيلته وبأوجه
التناقض وعدم الملائمة التي في هذه الأخيلة ، من أجل إمتاع نفسه وإمتاع الآخرين .
واقعد يأخذ الكاتب المسرحي نفسه ، وهو خالق الرواية ، باستخدام ملكة
التندر ، طالما هو مكب على كتابة رواية من أولها إلى آخرها ؛ إلا أن حلاوة
الملحة لا تبرز في المسرح إلا على ألسنة شخصيات معينة ، محددة تحديدا واضحا ،
عن آتاهم الله نصيبا وافرأ من الفكر المخلق ، والذكاء الرفيع . وأحسن مثال
لهؤلاء هو شخص ميرابل Mirabel الذي لا تعتمد أفكاهه bon mots
على الموقف ولا تعبر عن أخلاقه الشخصية إلا بطريق غير مباشر . فهو
وفينول Fainall يتلاعبان بالألفاظ كما يتلاعبان بالورق (السكوتشينه ١) ،
ويسكران من استمالة التوريات والجناسات المحلية التي تتلفها الترجمة إلى لغة
أخرى (٢) .

(١) ومعناها على التوالي : bon mot-esprit-wit

(2) Fainall : Not at all, Witwoud grows by the Knight, like a
medlar grafted on a crab ; one will melt in your mouth, and
t'other set your teeth on edge ; one is all Pulp, and the other
all core.

Mirabel : So one will be rotten before he be ripe : and the
other will be rotten without being ripe at all.

يقول فينول : مقوا : إن وتود ينمو بالبل وذلك كغرس من فاكهة البشلة مطعم
و ظهر سرطان (أو جلبو) فإذا أكلت من البشلة ذابت في فمك ، وإذا أكلت من
(أبو جلبو) موهل لفمك وأسنانك - إن أحد هذين لب طرى كله . . . أما الآخر
فهو لب السلام : =
(انظر باقي الملمح والصفحة التالية)

فكل هذا الكلام وكل هذه الأخيصة لأصلة لها بزمان معين أو مكان معين أو أخلاق معينة . لأنها وثبات متعددة لأذهن خصب لماح . سريع التخيل ، هذه التجربة الطويلة إلى التعبير بهما في سهولة ويسر .

ومع أن براعة التندر هذه هي واحدة من أسمى آيات التفوق في الملهاة ، إلا أننا يجب أن نعترف بأنها في كثير من الأحيان ، ولا سيما حينما تظهر في الملهاة بكثرة بالغة ، تكون سبباً في إتلاف روح الفكاهة الحقيقي داخل المسرح ، أما ممكن الخطر في استعمالها فما هو معروف من أن المزحة أو النكتة يمكن أن توضع على لسان الشخصيات غير الصالحة على الإطلاق لإعطاء التعبير الصحيح عن التندر الأصيل ، وأن الكاتب المسرحي ، في محاولته المستمرة للمحافظة على لآلاء الإضحاك ولعماته ، قد يصبح في النهاية مجرد إملال ورتابة ؛ ونحن لا يجوزنا أن نقدر ما تنسم به ملهاة The way of the world أو ملهاة The Importance of being Earnest من لآلاء يشبه لآلاء المأس . إلا أننا مع ذلك نشعر بأنها يفتقدان شيئاً ما .. وهذا الشيء لا يقتصر على عدم تحديد الأخلاق تحديداً صحيحاً فقط ، بل يتعدى ذلك إلى أن الموقف نفسه ليس من النوع المسلي تسلية حقيقية ؛ ثم إن كل براعة التندر فيها براعة

= ويقول ميرابل : وعلى هذا فيفسد أحدهما قبل أن يفسد الآخر قبل أن يبلغ مرتبة النضج على الإطلاق !

ويلاحظ في الإنجليزية أن كلمة وتود وتكتب Witwoud مركبة من مقطعين wit وهو الفكاه أو النكتة ثم woud وهي قريبة في الطلق من wood أى خشب — ومن هنا استعمال ميرابل للتورية في كلمة لب pulp ولب core بمعنيهما التقارين في الإنجليزية — ويلاحظ أيضاً استعمال فينول لكلمة knight أى فارس وهو من الليل night .
والخلاصة أن الشخصين اللذين يصفهما فينول أحدهما شخص مداور لمظاهر ينز وبلطن ينز ، والآخر شخص ساذج يستطيع صاحبه أن يطويه بسهولة .

سطحية ، لا تنفذ كثيراً إلى لباب المسرحية . ولإنا لنقتصدل عما هو موضوع رواية The way of the world إنه ليس ثمة أى موضوع . ثم ما هى شخصيات الرواية إنما مجرد دمي ، مجرد أبواق آلية يرسل بها المؤلف المعتز بنفسه أخيلته ، ثم ما هى المواقف ؟ إنها مواقف ضعيفة غير شائقة ، لا يجعلنا نحتملها إلا براعة الحوار .

فن أجل هذا يمكننا أن نقول إن براعة التندر . وإن تكن من أسس صور التعبير المضطك ، تقتل الرواية التي تظهر فيها إذا بالغ الكاتب في استعمالها . ففى تباع بالسطحية المصطنعة التي تصبغ بها جميع الملاحى الراقية حد السخف ، حتى نراها لا نشعر على الإطلاق بالرابطة التي تربط الشخصيات الواقعة فوق المسرح بالحياة الواقعية . والملمهة من هذه الناحية تصور الظاهرة نفسها التي رأيناها بارزة فى المأساة ، فكما لاحظنا ما هو موجود فى المأساة من هذا الاتحاد بين المثالية الرفيعة والواقعية العميقة ، نلاحظ أيضاً أن الملمهة تنسجم بالاصطناع الشديد فى إبراز الأنماط وتصوير المواقف ، إلا أننا نلاحظ أنها فى نفس الوقت تعنى بإبراز علاقة ملبوسة باستمرار ... علاقة راححة الأساس بين الاصطناع الظاهر وبين العالم الموجود خارج المسرح . ومن أجل هذا ، فإن ملهاة The Way of the World بالرغم من كونها - على الأرجح - أبداع الملاحى البارة التندر عندنا ، تحقق إذا ما قورنت بملهاة حب بحب Love for Love التي هى أخصب منها حقاً ، وأكثر عمقا .

الظاهرة فى الملمهة :

ولقد تبين أن الفكاهة هى الأخرى تختلف من الأشياء المضحكة غير الشعورية ، ومن التثيلية الشعورية ذات الخيال الذى يرسله أصحابه فى صورة

نوادير . والنادرة قوله ذات سناء وبهاء ، أما الفكاهة فليس لها من ذلك نصيب مطلقاً . إن النادرة تكون واضحة وصافية ومهذبة ، أما الفكاهة فتكون من النوع الطوائى الغريب الأطوار ، والنادرة تنقسم بحداثة السيلاء ، وأرستقراطية النغم ، أما الفكاهة فقيها دائماً شئ من التليج إلى الماضى يشبه التفكير فيه ، ثم هى على وجه العموم تستخدم الألفاظ المتواضعة .

إن الفكاهة تكسب الملهاة دائماً نعمة رقيقة تنفرد بها فى تباين غريب عن صلابة مسرحية النوادر والبعد عن الإحساس فيها . ففيها ، على ما رأينا ، تتحد العاطفة الرقيقة والذكاء ، وفيها يلتقى روح من اللطف وروح من التمريرض والمز . يقول هازلت : « إن حبيب عروس الضحك فى ملاهى شيكسبير هو أنها فى منتهى دمائه الأخلاق وفى منتهى رقة الشمايل وأنا ، بالاختصار ، لا أعد الملهاة عملاً من أعمال القلب أو التخيل تماماً ، وهذا هو السبب الوحيد الذى يجعلنى أزعج أن ملاهى شيكسبير هى ملاه غير كاملة . وهذه نظرة من نظرات النقد الثاقب ، إلا أن من شأنها أن يفوتها ما هو معروف من أن نعمة أنواعا كثيرة من الملهاة متباينة تبايناً تاماً ، تعتمد بدورها على الأنماط المتباينة من أنماط الإضحاك ؛ فلهاة ترويض المتردة تعتمد على الموقف المضحك ، ولهذا فى مهزلة ، وملهاة قوابون تعتمد على التمريرض والمز ؛ وملهاة The way of the World تعتمد على الملحة ؛ وحب بحب تعتمد على السلوك وعلى الأخلاق ، والليلة الثانية عشرة تعتمد على الفكاهة . وملهاة الفكاهة هذه لها من الأهمية ما لاى نوع آخر من الملاحى ، وفضلاً عن ذلك ، فلا بد من أن زنها بمقاييسها هى ، وليس بمقاييس الأنماط المختلفة المضحكة الأخرى . ويجب ألا يحجب أظفارنا ما فيها من كرم السجايا ، وما تنسج به من المظاهر الإنسانية الأخرى (وبالأحرى مذكره هازلت من عناصر دماء الخلق ورة الشمايل) عما فيها من محاسن حقيقية ، أما ما هو معروف من أن

تتمتها الخافضة الجدية تنتزع منها في كثير من الأحيان ما فيها من روح الضحك الخالص ، فيجب ألا يؤدي بنا إلى إخراجها من دائرة الملامى الأصلية .

ويمكن أن تظهر الفكاهة بالطبع في الملهة بطرق مختلفة . فالفكاهة الخلقية تتجلى في أتم صورها في شخص فولستاف . وفولستاف من ذوى الإدراك الرفيع ، وهو يتطوى في الوقت نفسه على قدر كبير من العاطفة العميقة ، ومن غرابة الأطوار يكفى لتحويله من شخص بارع النادرة إلى شخص فكه ، وهو سمين الجسم ، وهو يُضحك من فرط سمته . وثمة أكثر من إشارة إلى أنه كان يهرب إلى جادش لا لشيء إلا لغرامه بالانهمك فيما كان يذمه من المزاح بالأكاذيب ؛ ولقد كان يستعرض نفسه بوقفاته الخاصة لإثارة الضحك ؛ ولم يكن يقتصر على استهزائه بالآخرين ، بل كان يتخذ من نفسه مادة لنوادره وهزوه ؛ ويكنى بأن قمارن بين فولستاف وبين أى بطل من أبطال كوفنجريف لنلس الهوة السحيقة التى تفصل بين الإثنين ؛ إن ميرابل قد لا يدور في خلداه عطفاً أن يضحك على نفسه ؛ إنه شديد الثقة بنفسه ، ولا يمكن أبداً أن نصفه بعمق العاطفة ، وقد بلغ من ذلك كله مبلغاً عظيماً يجمعه لا يفكر في مثل ذلك على الإطلاق ، لقد كان أعظم ما يسهر فولستاف ويهيج في هذه الحياة أن يتغمس في مزاحه ليضحك الناس على نفسه ويسلمهم بمظهره وملبوساته .

ويمكن عرض الفكاهة أيضاً عن طريق المواقف ، والكلام ، والسلوك . والموقف الذى يحدد نفسه فيه يعلم ليس موقفاً مسلياً بسبب شخصية يعلم ، لأنه ليس فولستاف ، أما سبب ما فيه من التسلية فيرجع إلى غرابته التى صورده المؤلف فيها بحيث يفتش البسط من السلوك ومن الموقف معاً ... وملهة الليلة الثانية عشرة تقدم لنا أمثلة من هذا النمط نفسه ،

أو أمثلة مشابهة له . والحق أن شيكسبير قد سبر أغوار هذا
من الملهاة حتى لم يعد خليقاً بنا هنا أن تقدم بين يدي القارىء أى
من تفصيلاتها .

اللمز (التمرىض) :

ثم تتكلم آخر الأمر عن هذا النوع الذى هو أقل أنواع و
الإضحاك نسبية ، وذلك هو اللمز (أو التجريح . أو سبه الهجاء أو التمه
إن شئت) . واللمز ، كما قدمنا ، قد يبلغ من المرادة درجة لا بعد
تضحك أحداً بأى صورة من الصور ؛ وليس ثمة شئ مطلقاً يضـ
أو حتى يجعلنا نبتسم ، فى صرامة جوفئال . وفى قولبون صرامة أكثر
من إضحاك ، إذا استثنينا ذلك المشهد الذى تدخل فيه ذلك
الإنجليزية بولتيك ودثى بسيماها المصطنعة وخيلاتها المتسكخنة . إن
ليقع من النفوس موقعاً قتيلاً ، وهو لا يهدف إلى أى هدف أخلاقى ، :
بجرد من الحنان ورقة الشمايل وكريم السخايا ؛ وهو يتناول بالذم الما
الجنسية للأشخاص ، ويغلو فى ذلك أحياناً بقسوة لا رحمة فيها ؛
يهاجم أخلاق الناس ، كما نجد ذلك فى ملهاة الكيمادى (السيلو
The Alchemist ؛ وهو يسلق بلسان حاد ، ويضرب بيد لا تعفى أ-
سلوك أهل العصر الذى كان يعيش فيه . وارجع البصر فى الحماقات والر
الى بصورها لك چونسون فى روايته المذكورة ؛ أو التى نظرة على الصفة
الشنيعة من رحلة سرفت الأخيرة إلى بلاد ال Huyhnhnms
الصفحات التى تقدم لك باستمرار صوراً من الرياء والذيلة ، لا تليه
تراها تتحطم على رؤوس أصحابها آخر الأمر ؛ فهذا موسكا
قولبون ، ثم كورباشيو وبقيّة العصاة ، يلقون مصيرهم وهم يصـ
مما دهاهم .

ونحن نلاحظ أن ثمة شيئاً من الخوشية في اللز المطابق للحقيقة . وفيه دائماً ما يدل على أن الشاعر قد فطر إلى دخيلة نفسه هو قبل أن يكتب . لأنه يفزع من الرذائل التي يراها في دخيلة هذه النفس ؛ وهذه من السمات الصارخة التي نلسمها في مسرحيات جوفسون ، ثم هي واضحة جلية في مسرحيات سوفت ؛ وهي تصادفنا بصورة لا تغيب عن البال في ملهه The Plain Dealer لصاحبها ويكرلى . واللز يدرك ، أكثر ما يدرك ، ما في الإنسان من بهيمية وجهالة مخبئتين تحت هذا القناع الموه الخداع من التقاليد الاجتماعية ؛ ونحن نجد في ذلك الستار عن هذه البهيمية وتلك الجمالة ، وتعريتها لأعين العالمين ، سماجة وغلظة من نوع خاص في طريقة تناولها . وهذا يفسر لنا ما في مسرحية ويكرلى من شناعة ، كما يترك لنا السطر عن طبيعة مسرحيات سوفت الأخيرة . إن الملهاة الخاصة كثيراً ما تنشأ من التسليم بالتقاليد الاجتماعية ، ومن تصوير أى من نواحي الخروج على العرف العام في صورة مسلية . واللز هو السخرية بعادات المجتمع والسخرية بانحرافات الأفراد أيضاً .

فإن هذه النظرة السريعة في طبيعة الدوافع المضحكة كما ترضها لنا الملهاة نجد أن ثمة نقاطاً هامة كثيرة قد أصبحت جلية واضحة :

١ - فئمة أربعة أنماط رئيسية على الأقل من التعبير المضحك يستعملها كتاب الملهي : وهى المضحكات غير الشعورية ، والتندر (التنسكيت) العمورى ، والفكاهة . واللز .

٢ - وقد يمزج الكاتب بين هذه الأنماط كلها في ملهاة فردية واحدة ، وتجمع أرقى ألوان الملهي بين نمطين أو ثلاثة على الأقل من تلك الأنماط .

٣ - والقطعة المضحكة قد لا تعتمد ، بل هي في الواقع لا تعتمد عادة ،

- ٣٣٩ -

على مصدر واحد من مصادر الإضحاك ، بل على عدد كبير منها فيحكم نسجها
لإحكاماً وثيقاً ، بحيث يكاد يصعب على الناقد أن يفصل بينها وأن يحلل كلا
منها على حدة .

٤ - إن الملمة لا تعتمد على الضحك بالضرورة ، ولو أن الضحك
هو بلا شك أكثر خصائصها المميزة شيوعاً . ففي كل من الملمة الفكاهية ،
وملمة المز ، قد لا نجد أثراً لمادة الإضحاك الخالصة على الإطلاق ،
أو ما يقرب من الإطلاق .

الفصل الثالث

أنماط الملهة

ولقد تفيدنا هذه النظرات في القيام بتحليل سريع لكل من أنماط الملهة على حدة . فهذه الأنماط المتنوعة تنقسم بـمات تجعل الفروق بينها أشد وضوحاً بمدى كبير من الفروق التي تفصل بين ما يـاظرها من أنماط المـاسة ، وذلك بسبب ما بين أنواع الإضحاك وعوامله من تباين واختلاف شديدين . إلا أننا يجب ألا يغيب عن بالنا مطلقاً أن هذه الأنماط قد تـلوب ، بل هي عادة تـلوب ، في بعضها البعض ، وبصورة غير محسوسة . وثمة على وجه الإجمال خمسة أنماط من الإنتاج المضحك التي يمكننا تبيانها بوضوح .

- ١ - فالمهزلة ، farce وهي النمط الأول ، تنفرد من بين هذه الأنماط الخمسة بمصائص معينة محددة تحديداً قاطعاً . ٢ - وملهة الفكاهة comedy of humour تلي المهزلة في هذا التحديد القاطع الذي يحدد سماتها . ٣ - وثالث هذه الأنماط ملهة شيكسبير الرومنسية comedy of romance وربما الحفناها كفرع من فروعها ملاهية المفجعة الرومنسية romantic tragi-comedy التي كتبها في أخريات حياته . ٤ - والنمط الرابع هو ملهة الدسيسة Comedy of Intrigue . ٥ - والملهة السلوكية comedy of manners هي النمط الخامس ، وقد يلحق بها أيضاً فرعاً الذي يتكون من الملاهية ذات الشبائل الحلوة والسجايا الرقيقة The gentel comedy

المهزلة: (أو ملهاة التهرج):

لقد تناولنا المهزلة من قبل بصفة عامة ، ووجدنا أن خصائصها المميزة الرئيسة هي اعتمادها من حيث الأخلاق والحوار على مجرد الموقف .
وفضلاً عن هذا ، فهذا الموقف هو من أشد المواقف مبالغاً واستحالة ، فهو لا يعتمد على البراعة في بناء الموضوع ، بل على أسجع ألوان عدم الملاءمة وأشدّها خشونة وغلظة ؛ ونحن إذا استثنينا هذه الملامح وأمثالها عما لا يقوم إلا على أشد ألوان السخف والإسفاف ، لندر أن نعر على مسرحيات مثلها لا تعتمد على شيء مطلقاً إلا على عناصر التهرج . إلا أننا نستطيع أن قلّس ، بوجه التقريب ، أرجحية هذه الخصائص في الروايات التي وضعناها بين يدي القارئ تحت هذا العنوان . وليس يخفى أن فاركها وقاتبرغ أكثر تهريجاً من كونجريف ؛ وأن « ترويض المتردة » و « زوجات وندسور المرحات » ، أشد تهريجاً أيضاً من « الليلة الثانية عشرة » ، ونحن نلاحظ أن الأخلاق في هذه الملامح قد صُحّحت بها من أجل الموقف ... الموقف الذي يكاد يكون على الدوام من نمط لا رعاية فيه لنظام أو قاعدة . إن ما فيها من أعمال الخشونة الهزلية يثير ضحكنا أكثر مما تثيره الشخصية (التيب) المضحكة comique de caractère أو الضحك الناشئ عن تركيب الكلمات comique de mots وهو وقفها ليس فيما من الدهاء وحسن الحيلة شيء . فنحن مثلاً لا نجسد شيئاً من التهرج في مشهد - الساتر - المشهور في مسرحية مدرسة القائم ، هذا الموقف المضحك الخالص ، كأسى ما يكون الضحك ، وأصنى ما تحمله كلمة الضحك من معان ، وذلك لبراعة إعداده ، ولما بينه وبين الشخصيات المسرحية في الملهاة من صلات متبادلة . وعلى العكس من ذلك تلك المبتكرات والبدع المربكة الموجودة في ملاهي فترة عودة الملكية ، تلك الملامح

التي هي أقل شأنا وأدنى مرتبة .. إنما ملاه لا تقل مع ذلك هو لا حقيقيا
وتتريحا صريحا . والموقف في هذه الملامى ليس فيها شيء من الصرامة ،
وعنصر التسلية الذي نستخلصه منها لا يعتمد على ما يمكن أن نسميه
فكرة الموقف ، ولا على صلتها بالشخصيات أو بحجج الرواية العام ، ولكن
على الخصائص المادية للموقف نفسه

المهارة الرومسية (مهارة الفلاحة) :

وما يستلفت النظر أن المهارة ربما قاربت أن تكون من حيث نغمتها
أيضا من الأنماط الرئيسية للمهارة ، وبالأحرى ، إنما قد تبدو نوعاً زائفاً
من تلك الأنماط ، وهي على هذا تتميز من كل نمط منها بهذه الميزة الوحيدة
ميزة الموقف المبالغ فيه ، بينما تختلف سائر الأنماط الأخرى عنها في اهتمام
الأنماط الأخرى بشيء أكبر وأفسح مدى من مجرد الحادثة . ولا بأس
من أن نتناول بالبحث أولاً مهارة شيكسبير الرومسية ، بوصفها نمطا من
أنماط المهارة العليا . وهذا المصطلح : « المهارة الرومسية » يشمل جميع ملامى
شيكسبير الرئيسية ، من حلم منتصف ليلة صيف إلى الليلة الثانية عشرة^(١) .
أما الملامى المفجعة الأخيرة فتختلف اختلافاً يسيراً من هذه ، من حيث
نغمتها وجوها . فإذا نجد مما يعد الخصائص المميزة لهذه الملامى التي كتبها
شيكسبير قبل ذلك ؟ إن أهم هذه الخصائص هي أن تلك الملامى نمط وحدها
من حيث أمكنة وقوع حوادثها ، حتى لا يشبهها في ذلك شيء من ملامى
الكتاب الآخرين ، الأحداث من هذه عهدا . فجميعها تجري في بيئات
طبيعية . فحلم منتصف ليلة صيف مثلاً تجري في غابة بالقرب من أثينا .
والليلة الثانية عشرة تحدث في مدينة ساحلية ذات جنات ألفاف مزهرة ؛

(١) باستثناء جهد حب ضائع وترويض الثمردة والروبوت للرحلات .

ولسمع جسيمة ولا نرى طحنا تقع في بساتين وفراديس معروشات ؛
وما يقبض البساتين والفراديس المعروشات ؛ وكما نهوى As You Like It
تجرى في غابة أردن . وليس في واحدة منها أية إشارة لتلك الأمكنة التي
شغف بها كتاب الملاحى الأحداث عهداً - وهى الأمكنة التي من قبيل
« بول مول » أو « سنت جيمس پارک » فأمكنة ملاحى شيكسبير تختلف
لأذن من أمكنة الملاحى الأخرى من حيث أنها أمكنة تقع في أحضان
الطبيعة ، لا في المدن ؛ كما تختلف في كونها تقع في ريف بلاد أجنبية ،
بعيدة عنا بمكانها وزمانها ، وليس في ريف إنجليزى قريب منا بمكانه
وزمانه - فأتينا وإليريا وفرنسا ... وغيرها من بلاد العالم أمكنة فينة
بأن تفسح بالذهن حتى فيما وراء جوار المدينة العادى الذى نستشعره ونحن
في المسرح ، إلى زمان غير زماننا ، وبلاد غير بلادنا . ولقد كان شيكسبير
يفعل ذلك عامداً له قاصداً إليه ... صحيح أنه كان يفسح في هذا على منوال
الكاتبين الرومانسيين جرين ولبلى (Green & Lyly) إلا أننا لا يمكن
أن نذهب بعيداً في تطبيق هذا الرأى القائل باقتداء شيكسبير بهما في هذه
التاحية فهو وإن كان يفسح على منوالهما ، إلا أنه كان يدرك ما يصنع تمام
الإدراك ... لقد كان - على التحقيق - يضع نصب عينيه أن يهيء جواً
مناسباً للشخصيات ملاحيه ، ولعواطفها العميقة . وإنا لنثنين في هذه
الشخصيات ذلك العنصر الثانى الذى يسترعى النظر في هذه الملاحى الرومنسية .
لحيثما اصطبح عدد من هذه الشخصيات بصبغة رومنسية أكثر بقليل مما
تصطبغ به الشخصيات الأخرى ، رأينا غالبية هذه الشخصيات الأخرى
تتفاوت في مسحتها الواقعية ، بمعنى أنها تعكس طرائق السلوك والأنماط
الإنجليزية في عهد إليزابث بحيث لا يصبح سير توبى بلش رجلاً من أهالى
إليريا إلا بمقدار ما يكون يُعلم مواطناً أنثنياً . ونحن إذا نظرنا إلى مثل
هذا التباعد الشديد بين الشخصيات وبين مكان الحادثة نظرة مجردة فربما

ظننا أنه تباعد صار بإخراج أى عمل متجانس من أعمال الفن ، إلا أنه كان من مفاخر الملهاة الرومنسية أن تغلب على الصعوبات الكثيرة التى اعترضت سبيلها . والطرق الرئيسية التى أمكن بها ضمان أثر موحد هى : التغلب بصفة عامة على النغمات العالية ، واستخدام الفكاهة أكثر من استخدام التندر ، ثم إدخال المشاعر والمواقف العميقة لهذا السبب فى بناء المسرحية . وقد يكون من الأصوب فى أحوال كثيرة أن نسمى هذا اللون من الملامى ملهاة الفكاهة ؛ ولقد كان ممكناً إطلاق هذا الإسم عليها لو لم تثر هذه التسمية ارتباكاً بين ملامى شيكسبير ، ولامى چفسون اللمزية (ملامى الهجاء والتعريض) ، التى أطلقوا على العدد الأخير منها خطأ ملامى الطررز comedy of humours . والفكاهة هى ذلك العنصر الغالب فى ملامى شيكسبير الأولى ، ولو قد ظهرت براعة التندر بقدر كبير فى هذه المسرحيات لكان الأرجح أن نرى التناقض واضحاً وضوحاً شديداً بين بناء المسرحية وبين شخصياتها . وكان علينا أن نراجع منطقنا باستمرار ؛ وبناء على هذا كان الجو الرومنسى الجياش بالمعاطفة ، الذى يتقبل المخادعة - لا النقد اللاذع - قينا بأن يقضى عليه . وهذه النغمة المسكوبة فى جميع تلك الروايات ، والتى تسير غلبة هذه الفكاهة هذه شئ يسترعى الانتباه دائماً . وثمة سلسلة متصلة من الأضواء المتوسطة ، لا تبلغ درجة التائق ، ولا تهبط إلى درجة العتمة . وقد تبلغ المشاهد المضحكة فى ملهاة الليلة الثانية عشرة أن تصبح أحياناً نوبات من البسط الذى لا ضابط له ، إلا أنها لا تبلغ مطلقاً ما تبلغه من الصراحة مواقف ملهاة زوجات وندسور المرحات . إن ثمة ألف دليل على أن شيكسبير كان يميل دائماً إلى أن تظل صبغة ملاميه صبغة خفيفة ، ولا تباين فيها . وعملية التخفيف هذه تتجلى فى صور كثيرة العدد . فالتندر الذى يرد من حين إلى حين على لسان شخصية مثل روزالند هو تندر ملطف مكبوح الحكيمة ، لا يسمح له بالإفلاق الحر الذى يصيب من يشاء

ويفعل ما يريد ، فإذا حاث أن أخذ يورى زناده ويرسل شموره ، فمرطان ما يعود لجأة إلى الاعتدال ، ويلوذ بأكتاف العواطف ؛ هذا ، إلى أن روزالند نفسها ليست على شيء من البراعة الخاصة في إرسال النكتة ، وهي كجميع أبطال هذه الملاحى وبطلاتها عاطفية رقيقة القلب ، أكثر منها ذكية متوقفة الذهن . وفي ملهاة الليلة الثانية عشرة نلاحظ أن أوليثيا وقيولا والدوق مرتبطون على هذا النحو بعضهم ببعض ، برباط من حبة القلب ، لا برباط من ذكاء اللب ؛ بل إن بندق وبياتريس ، اللذين يرسلان دعاباتهم مدوية مقعقة حول الزواج نجد في طبيعتهما قواما خصيبا من العاطفة العميقة وهذه العاطفة العميقة تحول بين قدرتهما على التندر وبين التحول عن جداته وسلوك طرق غريبة أخرى . على أن الفكاهة هي أوكذ الوسائل التى تضمن لنا روحا قد يمشيع الانسجام فى المشهد وفى الأخلاق . إن لها أسلوبا رقيقا ، خياليا ، تأمليا ، فى منتهى الغرابة ... أسلوبا رومنسيا فى جوهره إذا نحن جعلنا من معانى الرومنسية وهج العاطفة الرقيقة الحسبة التى شطرها شعر وشطرها خيال ومحر . وجميع هذه الملاحى الرومنسية مليئة بالمغريات التى تلذ ملكاتنا المفكرة وعواطفنا العميقة ، والضحك الذى تبتعثه ضحك مخفف ملطف ، يتحول إلى شعور بالرضا والامتنان .. شعور بسعادة الروح ، أسمى من أن يكون فورة من بسط خارجى . وكذا ابتعث ضحكنا شيء فيما رأينا سورته تبدأ فى الحال ، أو تتلاشى من الوجود بفعل ما يليه من عوامل أخرى .

ونحن نلاحظ ، فضلا عن ذلك ، أن الضحك فى هذه الروايات يتخفف ويُنقضى بواسطة عنصر من عناصر الشر أو سوء الحظ ، ملحق عادة وفى عناية . بالعقدة الرئيسية ، ونعرف طوال الرواية أن هذا الشر سيتلاشى ، وأن سوء الحظ سيطرح جانبا ، إلا أنه لا ينفك مانلا أمامنا فى الجزء الأكبر من الرواية . ففى ملهاة : كما تنهوا يتمثل هذا الشر - أو سوء البخت - فى نقي الدوق وابنته ؛ وفى حلم منتصف ليلة صيف يتمثل فى

البطلة اليانسة امواطف العاشقين والتهديد بالإعدام الذى قد ينزل بأحدهما . وفي ملهات الليلة الثانية عشرة يتمثل فى هجر فيولا ، هذا الحجر الذى يكاد يقرب من الهلاك ؛ وفي جعجعة بلاط من يتمثل فى نبيذ هير . وفي اثنتين من هذه الملامى نلاحظ أن الشر وسوء البخت قد لطفت منهما خفة روح هاتين العاشقتين سيثى الطالع — وبالأحرى سعادة روزالند وابتهاج فيولا . ثم هو يُلطّف فى الملهاتين الآخرين بهذا المرح الذى تبديه بعض الشخصيات التى نحسبها مستقلة عن "شخصيات التى يبدو أنها تحتاز ظروفا مؤلمة ، والحقيقة أنها مرتبطة بها ... هذا المرح الذى يديه كل من بك وبطم ، وكل من بندك وبياتريس ودوجورى . وهنا ندين الفرق المميز بين هذين النطين من أنماط الملهاة الرومنسية ؛ ولا يصح بحال أن نعد ملهات — كما تنوّه — ملهات مفاجئة ؛ أما مسرحيات سمبلين ، وقصة الشتاء والعاصفة ، فقد ثار حول تحديد اسمها شك كثير ؛ فالعنصر الرومنسى فى هذه المسرحيات التى كتبها شيكسبير فى أخريات حياته ، وهى المسرحيات التى تصطبغ بصبغة وثيقة الصلة بروح مسرحيات بومونت وفلتنر هو هنا أعق ركراً وأشد توكيداً ، وإمكانة الحوادث نفسها أبعد حتى من فرنسا وأثينا وإليريا ... إن الحوادث تجري فى بريطانيا القديمة وفى بوهيميا وفى جزيرة تقع فى "البرمودس Bermoothes" . وفى الوقت نفسه نلاحظ أن الحوادث لا يفعل أن تكون من الحوادث التى يمكن أن تقع فى هذا العالم ، كما أنها تصطبغ بصبغة رومانية ، لكى تنسجم وهذه الاستحالة الشديدة التى هيأها المؤلف لطبيعة بناء مسرحياته . وتشتمل رواية سمبلين على مشهد لغرفة لا يكاد العقل يصدق أن فى الكنيا كلها غرفة مثلها ، وعلى الأمانة التى كانت البطلة تتجول فيها فيما بعد ؛ كما نجد فى رواية قصة الشتاء حادث اختفاء هرميون لمدة ستة عشر عاماً ؛ وفى العاصفة نجد هذا الجو الذى

يشيع فيه السحر . فهذه المحاولة التي تجرى على هذا النحو ، والتي يبذلها المؤلف لتأكيد صبغة الاستحالة وصبغة الرومنسية هي بلا شك محاولة مقصودة . إنها من جهة تمثل المبالغة في ملاهى شيكسبير القصصية ، ملاهى الطبيعة الخالصة التي كتبها في أوليات حياته ، كما تمثل من جهة أخرى أخذ شيكسبير بالسنن الجديد الذي جرى عليه الكتاب الأحداث منه عهداً في كتابة الملهاة القصصية في أوائل القرن السابع عشر . لقد كانت الملهاة الرومنسية شيئاً وسطاً ، أو رمانة الثقل ، بين المثالية والواقع ، وإن فقدنا واقعية المكان والموقف فقدانا تاماً ، وواقعية الأخلاق إلى حد ما في الملاهى الرومنسية الأحداث عهداً . ولكن يحدث الانسجام بعد هذا ، فلاحظ أن العنصر المفقوع ، أو العنصر الجدى ، الذي لم يكن يظهر في الروايات القديمة إلا بمنزلة ثانوية دائماً ... فلاحظ أنه في تلك الروايات الأحداث عهداً يشتد ركوه وتوكيده ، حتى لتتعدم صبغة الملاهى في هذه الروايات انعداما تاماً ، وتحل محلها خصائص الروايات التي تختلط فيها الأنواع اختلاطاً لا يخطئه النظر . ومن أجل هذا يلاحظ أن رواية سمبلين قد وضعها الناثرون الذين قاموا بنشر روايات شيكسبير في عداد مآسيه ، كما أن رواية قصة الشتاء تحوم حول حفافى الروايات غير السعيدة ، وموضوع الماصفة دوق مننى ، وفيها مشاهد فياضة بالمواقف الرقيقة التي تكاد تصطبغ بصبغة الجد والامس . وهذه الصبغة الرومنسية المهددة ، وذلك العنصر ذو الفجعة المتزايدة يسيمان مسرحيات بومونت وقلنشر وروايات شيكسبير التي وضعها في أخريات حياته ، ويميزانها عما ظهر في أوائل عصر اليزابث . ونلاحظ أيضاً في النمط الأحداث عهداً وجود عنصر من عناصر الدسيسة فضلاً عن العناصر الأخرى ؛ ولقد كانت الدسيسة مفقدة في المسرحيات القديمة ، لكنها أصبحت في الملاهى الحديثة تجرى في آفاق بعيدة المدى لم تكن نجدتها في الملاهى السابقة إلا في مشاهد منعزلة منها غيب . ثم أخذت الدسيسة تستغرق قدراً أكبر ، وتتخذ صوراً من

الشر لم تكن موجودة في المسرحيات القديمة . لقوامرات يا تشيمو وسباستيان تختلف في روحها اختلافاً تاماً من تعقيدات مسرحية حلم منتصف ليلة صيف . وواضح أن المجموعة تسيران جنباً إلى جنب ، فتقع رواية مثل جمجمة ولاطحن بين المجموعة الأولى والمجموعة الثانية في هذا الصدد ... إلا أنها في الجملة تنسم بخصائص تكفي لتمييزها ، ونحن إذا كنا نراها صالحة لأن نتناولها بالبحث جملة ، فواجبنا أن ننظر إليها بوصفها فروعاً منفصلة تمام الاتصال لنقط واحد .

ملهاة الطرز (ملهاة المز) :

وعلى النقيض من هذه الملهاة الرومنسية العامة تأتي الملهاة التي يطلقون عليها ملهاة الطرز . وهذا الصنف من الملاحى ؛ الصنف الذى يتناول ، أكثر ما يتناول ، الأنماط (الطرز) المبالغ فيها - أو - التيات ، types هو صنف كان له ما يمثله في عالم الملهاة الكلاسية ، ثم عاد إلى الوجود في انجلترا ممثلاً في ملهاة Gammer Gurton's Needle وفي ملهاة Ralph Roister Doister ، ومن ثم ، وبعد سلسلة من المحاولات لم يكن فيها ما يسر ، جاء جونسون فجعله طرازاً شعبياً شغفت به الجماهير ، وذلك عندما ظهرت ملهاته Every man in his Humour . وليس من بين أنماط الملاحى ما يربك الناقد في تحليله كما يربك هذا الطراز . وأهم أسباب ذلك هو أن جميع أنواع الملاحى ، سواء كانت ملاحى طرز (تيات) ، أو ملاحى رومنسية أو ملاحى سلوكية . تتناول أنماطاً أخلاقية types of character ، أكثر مما تتناول شخصيات personalities ، ومن أجل هذا ، فهي تستخدم الطرز التي يذهبون إلى أنها كانت بضاعة بن جونسون التي لم يكن له بضاعة سواها . ولما كان الأمر كذلك ، فلا بأس من أن نبحث عما هي بالضبط العناصر التي تميز هذا النوع بخاصة من الأنواع الأخرى

التي تبرز فيها الأنماط الأخلاقية بروزاً شديداً بمثل ما تبرز في هذا النوع .
وعما لا شك فيه أن الأنماط في ملهات الطُّرُز تكون مبالغاً في تصويرها
أكثر مما تكون في الملامى الشيكسبيرية مثلاً ، في عهدا الرومنسى الأول .
إن حقيقة كونها أنماطاً هو شئ مفروض علينا ولا يكاد يغيب عن بالنا طيلة
الرواية ، بينما نلاحظ في الملهة الشيكسبيرية وجود شبه محاولة لإخفاء
ظهور الأنماط types تحت ستار من الشخصيات Personalities هذا
بينما لا نجد شخصاً من الأشخاص في ملامى جونسون يزيد على كونه نمطاً
أكثر من كون ليونتنس نمطاً في رواية قصة الشتاء . كما تظهر الطرز الباردة
بكثرة كبيرة في أشد الملامى السلوكية صبغة وبقاء . وهذا يدل على أن
هذه ليست الخاصة المميزة لمسرحيات جونسون ، ومن ثمة يكون العنوان
الذي أطلق على مسرحياته هذه عنواناً في غير محله تماماً ، ولا يمكن الدلالة
على محته إلا بإدعاء واحد . فنحن نجد دائماً في الملهة الرومنسية وفي الملهة
السلوكية شخصية أو شخصيتين ذواتي ذكاء عاды ، ممن لا يتسمون بأى حماسة
أو أى رذيلة ؛ أما ملهات الطُّرُز ، أو التيات ، فن شأنها أن تسم كل
شخصية من شخصياتها بسم من سمات الانحراف من نوع ما ؛ على أننا
نلاحظ أن هذا ليس سنناً شاملاً يؤخذ به في جميع ملامى الطُّرُز ؛ ففي
ملهة Every man in his Humour نجد شخصية رئيسية عادية إلى
حد ما في نُسول الصغیر Young Knowell . وفي ملامى شاذول التي
نسج فيها حامداً على متوال ملامى جونسون نجد دائماً زوجاً أو زوجين من
الشخصيات المسرحيات العادية ، يتحرك حولهم الأشخاص الأوفر منهم
حظاً في ميدان الفكاهة الخالصة .

ويجب أن نبحت عن السمات التي تميز هذا النمط من ملامى جونسون ،
لهذا السبب ، في لائح أخرى ، بعيدة عن الطُّرُز نفسها ؛ والحقيقة أن
هذه السمات لا يستعصي عنا كشفها . والذي يجب أن نلقى إليه بالنا ، قبل

كل شيء ، هو أن ملاهى جونسون تتميز من الملاهى الرومنسية بواقعتها الصارخة .
ولقد كان فضل جونسون ومناط افتخاره دائماً هو أنه نزل بالمهابة من عالم
المستحيل ذى الصبغة الرومنسية إلى مستوى الحياة العادية ، حيث يمكنه الارتفاع
وبالأعمال التى يعملها الناس ، واللغة التى يتكلمون بها
ويمكنه استخدام الأشخاص الذين يصلحون للملاهى
إذا كان لهذه الملاهى أن تكون صورة للأجيال
وأن تظهر بحقائق الإنسانية ، لا بأثامها ،
ولا يرجع فضل جونسون إلى أنه جعل ملهارة « الطشرز » القديمة ملهارة
شعبية محبة ، أو إلى أنه أشاع فى الأدب الإنجليزى روح تيرانس
وبلوتوس (الرومانيين) ، أو أنه اتخذ من تيرانس ملهمه فى زيادة التأثير
التشبيلى ... تقول إن فضل جونسون لا يرجع إلى ذلك كله لحسب ، بل
يتعدى ذلك إلى حسنة السكبرى التى هى النزول بالمهابة إلى معترك الحياة
الحقيقية حينما شرع يصور طبقات الناس فى أعصره من أهل لندن ،
ويصور حماقاتهم ، فى فترة كان ميمضى على المهابة الإنجليزى فيها أن تتلاشى
فى دُنيا الوم وآفاق الخيال التى يستحيل أن تكون إلا باطلا ... تلك
الآفاق التى زخرها فى أوهاى الجواهر شيكسبير وبومونت وفلنشر . لقد
كانت كل ملاهى شيكسبير ، باستثناء جهد حب ضائع ، وترويض المتمردة ،
والمعاهد المضحكة فى الجزء الأول من هنرى الرابع ، تتناول إما السخافة
الفجة للحادثة ، أو ما ينشأ عن الجهل الطبيعى من أمور فكحة ... كل
هذا مغموراً فى خيال شيكسبير الرومنسى " الخصب . وملهارة الزوجات
المرحات ملهارة هزلية ... مثلاً فى ذلك مثل ترويض المتمردة . والمعاهد
التي يدبر فيها فولستاف فى رواية هنرى الرابع لا تعتمد اعتماداً كبيراً على
الفكاهة فقط من حيث تأثيرها على الجمهور ، لكنها لا تزيد على أنها تكون
جزءاً من تاريخ أكبر . وتشتمل جهد حب ضائع على موضوع خيالى
(٢ - ٢٢)

ليس فيها ما يذكرنا بأسلوب چونسون . وأول ما عرف المسرح المذهب الواقعى مضافاً إليه الطرز المبالغ فيها ، مصورة فى روح تهكمى ساخر ، كان على يدى چونسون ؛ ولا بأس هنا من إثبات ملاحظة بصد أهمية منزلة چونسون ؛ فاقده دطه كثير من التساد : دمنشوء ملهه السلوكية وواقده قالوا إنه كان يتناول سلوك الناس ، وبهذا جعلوه الجد الأعلى ، أو السلف الصالح للمهه فترة عودة الملكية ، على أن مثل هذه الأقوال من شأنها أن تخلف فى هذا الأمر بين شيكسبير وچونسون من جهة ، وبين چونسون وكوفنجريف من جهة أخرى . فالحق الذى لامية فيه أن چونسون لم يكن يعالج شيئاً من مثل هذا السلوك على الإطلاق ، لأنه لم يكن يهتم بهذه العلاقات الاجتماعية التى تربط بين الناس ؛ والذى كان يعنيه هو حماقات أفراد منهم فحسب ، أو حماقات جماعات معينة منهم لا غير . والمادة المضحكة فى ملهه : Every man in his Humour تنبع من حماقات بوبادل وحماقات ماتيو ، وكوب وكليمينت . لا من سلوك طبقهم . وجميع طرز ملهه Every Man out of his Humour تعتمد على أسات أصيلة من أخلاق الناس . لاعلى عاداتهم ومذاهبهم فى الحياة . وهذا هو الشأن أيضاً فى ملهه الكيماوى (السيماوى) The Alchemist التى تصور لنا غفلة البلاء وحيل النصايين ؛ وملهه فولبون التى تصور لنا الشره الطبيعى الذى تنسب به كل أنماط البشرية ... وهكذا تقيى أن چونسون أبعد فى الواقع من أن يكون منشوء الملهه السلوكية ، بل قد لا يصح أن يقال إن نمط ملاميه يتميز من كثير من الأنماط الأخرى من جهة أنها لا توجه معظم اهتمامها إلى السلوك ، ولكن إلى الفرائط الطبيعية . وهذا هو الذى جعله لا يصور لنا سلوك جيله كما كان يفعل شادول ، بلبيله الأدبى ؛ ليس بوصفه كاتباً من طراز أدنى منه مرتبة فحسب ، ولكن بوصفه كاتباً من نوع آخر يختلف عن طراز لثردج . وملاهى چونسون

لا يصلها بالملاهى الصلوكية الأحداث منها عهدا إلا صلتان فحسب - هما واقعيتها ولمزها ، ولسوف نرى أن واقعية جونسون ولمزه هما من نوع مستقل تمام الاستقلال فى كثير جدا من سماتهما ، من السمات المشابهة التى تبدو لنا فى مسرحيات فترة عودة الملكية .

ويجب أن تلقى بالتالى أن ملاهى الطرز Humours لا تحفل عادة بالفكاهة humour ؛ وهى تعتمد من حين إلى آخر على التندر Wit (التسكيت ١) إلا أن أكبر اعتمادها هو على اللمر satire ، والمبالغة فى تصوير الأنماط يقيح الفرصة الملائمة لاستخدام هذه الطريقة من طرق الإضحاك - أعنى طريقة اللمر - والحق أنها هى فى نفسها ، وإلى حد ما ، مظهر من مظاهر الملكية المبدعة للمر . وهذا الفرق بين ملاهى شيكسبير ، وملاهى جونسون يتضح لنا عندما نقلب النظر فى تطور الإنتاج عند كل منهما . إن الفكاهة فى مدارج تقدمها من شأنها أن تصبح أكثر طراوة وليونة ، وذلك فى اتجاهها إما نحو رقة الشبائل المتزايدة ، وإما نحو التأمل المفرط ، الذى يقسم سمات رفيعة من التفكير العميق . أما اللمر ، فعلى العكس من هذا ، إذ من شأنه أن يزداد مرارة ، وأن يصبح أشد قسوة . وأما الفكاهة فقد تنتهى إلى الحزن ، كما ينتهى اللزج على الدوام إلى التشاؤم (١) . وبينما نلاحظ الرقة المتناهية فى روايات شيكسبير ، والتى تنتهى فى أخريات حياته بهذه النظرات الحزينة فيما يكتنف الحياة من ظلال وظلمات ، نجد فى روايات جونسون تحولا مطردا من الجو البشوش نسياً فى ملهارة ... Every Man إلى مرارة ملهارة قلوبون وزرايتها التى لا تخفى على أحد . وليس يخفى أن افتقار ما نسميه ملهارة الطرز ، إلى الفكاهة دليل على وجود إحدى المخالفات الكثيرة فى مسمياتنا الأدبية ، وواضح أن السبب فى هذا هو التعديل السريع الذى يطرا على معانى

(١) هذا ما يذكرنا بآين الروى الذى كان أعظم هجاء فى الشعر العربى وأشد التشاؤمين (د) .

المصطلحات التي يستعملها النقاد . وقد يكون من الأسلم أن نسمى ملاهى جونسون « الملاهى الواقعية » ، أو « ملاهى البر » ، لنُفَرِّقَ بهذا بينها وبين الملاهة الرؤمسية بجوها الفياض بالفسكاهة ، ولنُفَرِّقَ بينها وبين الملاهة السلوكية الأحداث منها عها .

الملاهة السلوكية :

إن الملاهة السلوكية هى ، كما يوحي بذلك اسمها ، نوع مختلف كل الاختلاف من ملاهى جونسون . لقد نجد طُرُزًا فى ملاهى إتردج وكرونجريف وفاركار وقانبرج ، إلا أن هذه الطرز ليست طرزا شديدة الغير والوضوح بالدرجة التي تقينها فى ملاهى جونسون ، ثم نحن نجدها تشتمل . فضلا عن ذلك ، على خلاف ملحوظ فى تصورهما . فلقد رأينا أن الطُرُز فى ملاهى جونسون هى لمسات مُخلِّقة صارخة مبالغ فى تصويرها ؛ وأسماء شخصياته المسرحية ذاتها دلائل على ذلك . ففي ملهة Every man ... نجد Deliro (الهذى أو المخطرف) وسورديدو Sordid (الوضيع أو الخثير أو القذر) وفنجوسو Fungoso (المعمل أو الطفيل أو الذى لا شأن له) وشيفت Shift (الحِيسلى) ؛ وقولبون وكور باشيو فى ملهة الثعلب هما من قبيل تلك الأسماء ... وهى كلها تدلنا على اتجاه نشاطه الخلاق . ونحن نجد عكس هذا فى الملاهة السلوكية ، فالطرز قلما تكون فيها لمسات من الأخلاق المبالغ فيها . إن « الطرز » أو « الأخلاط » ، إذا استبقينا اللفظ القديم كما شرحناه آنفا آتية - فى الإنجليزية - من التقاليد والعادات وألوان العيش التي تعج بها الحياة الاجتماعية ؛ فهذان زوئل ولورد بلوزنل فى ملهة The Plain Dealer ، وهذان لورد فروث وسير بول بليانت فى ملهة The Double Dealer ثم وثود وبتبولانت فى ملهة The Way of the World ، ثم

سير هارى ويلدريز والليدى بى مودشيز فى القرن الثامن عشر - كل هؤلاء أشخاص يستمدون صبغة فكاهتهم من حماقات زمنهم الاجتماعية ، لا من حماقات البشرية الغريزية . والشراسة لم ترد كثيراً فى الملهاة السلوكية ، لكنها وردت بكثرة فى ملاهى جونسون ، وذلك بالضبط ، لأن الشراسة لمسة من الأخلاق ، وليست صفة ناجحة من عرف اجتماعى .

إن العنوان الذى جعلناه لهذا النمط من المسرحية - ملهاة السلوك - هو بالطبع عنوان مشتق بحذافيره من حماقات المجتمع وتقاليده التى تصورها مسرحيات العصر ؛ إلا أن اللفظة « السلوك » نفسها معنى أعمق ، وأكثر أهمية من حيث الموضوع الذى تكتب فيه ، من معناها العادى ... معنى ربما انتفعنا به فى تحليل أدق للخصائص التى يتميز بها هذا النوع . فى الفصل الثانى من ملهاة The Double Dealer نجسد الليدى فروث تتحدث إلى سونيا قائلة : « أقسم على أن ملفونت سيد ظريف ، إلا أننى أحسب أنه يفتقر إلى سلوك ، ؛ وهنا تسألها سونيا متعجبة : « سلوك ! وما ذاك يا سيدى ؟ » وتجيها الليدى فروث شارحة : « بعض السجايا المميزة ... مثال ذلك بشاشة طالعة bel air مستر يوسك أولاً جينته ... جلال مولاي ... هذا الجلال المهيّب الذى هو الرقة نفسها ... أو شيء ما ينبع من صميمه هو ... شيء ينبغى أن يبدو ... أن يبدو ، لا أستطيع أن أقول يبدو ماذا ، فهذه الفقرة التى اقتبسناها هنا تدلنا على أن عبارة « ملهاة السلوك » تشمل على شيء أكثر مما يقبدر إلى الذهن أول الأمر . فالسلوك يمكن أن يعنى صراحةً الطرق التى يسلكها الناس فى الحياة ، وفى هذه الحالة يمكن أن تنطبق التسمية على ملاهى جونسون ، وعلى ملاهى فترة عودة الملكية أيضاً . وقد يمكن أن يعنى تقاليد مجتمع متصنع ؛ كما يمكن أن يعنى شيئاً فيه حصافة وفيه بهاء يتصف به الرجال

أو النساء ، لا مزاجاً مشتقاً من فطرة أو مزاج طبيعي ، ولكن ظرفاً أو سجية ناشئة عن التهذيب المُصنَّفِي ؛ شيء مما يبدو Jene-sca - quoysh^(١) فإذا كان السلوك هو ما يتضمنه المعنيان الأخيران أصبح لا ينطبق إلا على ملامى إترديج وكونجريف فقط .

وعلى هذا فإدلة ملامى فترة عودة الملكية . وشخصياتها تختلف اختلافا ملحوظاً من مادة ملامى جونسون وشخصياتها ، على أنها يتشابهان من حيث أمكنة الحوادث ؛ وجميع ملامى فترة عودة الملكية بلا استثناء تجرى حوادثها في حدود مدينة لندن . وقد مزج سدلي Sedley بين أسماء وهمية وأسماء حقيقية في ملهاته بللاميرا Bellamira . والظاهر أنه أتلف ملهاته هذه بفعله ذلك ، على أن أحسن كُتّاب هذا العهد تحاشوا الوقوع في مثل هذه الغلطة ، وكانوا يستمسكون استمساكاً شديداً بالعرف الجارى في المجتمع اللندنى . وما إن أخذت الملهاة السلوكية تخرج من هذه المدينة إلى الريف ، كما حدث في ملهاة فاركهار المسماة The Rocruiting Officer حتى قضى عليها بالانحلال . ولم تستطع قط أن تنتقل إلى آفاق ثاليا الشيكسبيرية الأسطورية ، ولو قد فعلت لقضى عليها الذبول هناك ، كما يذبل النبات الذى ترعرع في أبيض في دفة المنازل إذا نقل إلى دمهزير الخلاء الطلق . ولقد كانت ملامى عودة الملكية أيضاً تشاطر ملامى جونسون روح أماكنها ، إلا أنها في مشاطرتها تلك الروح بدلت فيها . فلقد رأينا أن ملامى جونسون كانت تعتمد على اللز الذى يعد جزءاً مكملًا للملهاة السلوكية . على أن هذا اللز حينما عاد إلى الظهور مرة أخرى كان قد تغير تغيراً كلياً . لأنه لم يعد بهذا اللز الذى ينضج بما في نفسية السكاتب من أفكار ومن بعض التشاؤم كما كانت حال جونسون ، لكنه أصبح لموا لطيفاً حينما صادرا عن قوم لطفاء يلزون به حماقات أولئك الذين يحاولون

(١) منى هذه العبارة تتضمنه الأوصاف السابقة .

الدخول في دائرتهم اللطيفة الظريفة . لقد كان لزاثير ضحك الضاحكين على
المالات المتسكمين والمختئين المتأقنين وأدعياء الذكاء ، والمختالين ومدعى
المعرفة بالفنون . وإذا استثنينا « ويكرلى رجل النخوة » الذى « صب
أسواط عذابه على الجليل البسكاء » نجد أن هذا اللمز لم يصبح
مرارة قط ، ولم يزد على أن كان نوعا من الزايرة التى يصب على الناس
لإرضائها ، ولم يقتصر أمر ملهاة السلوك بطبيعة الجال على اللمز ، فقد
استخدمت أيضا عنصر البراعة فى التندر ، ذلك العنصر الذى حام
جونسون حول حماءه . ولم يزد وردّه إلا قليلا . ولمز جونسون هو المز
المبالغة والمغالاة ؛ فهو لا يفعل فعله بواسطة خيال خصيب ، ولكن
بواسطة صفعات ثقيلة على أم القفا ؛ ولقد أهملت الملهاة السلوكية ذلك
جميعا ؛ لقد كانت ملهاة رقيقة دقيقة أنيقة ، ومن أجل هذا آثرت اللمز
باستخدام هذا الذى نسميه « مزاحا esprit » ، وهو الذى يتوقف فى جوهره
على عنصر عدم الملاءمة بين فكرتين ، أو بين فكرة وهف ؛ وطريقته
تختلف اختلافا كبيرا عن طريقة الكتاب فى عصر إلزابث ، كما تختلف الطريقة
المذكورة أخيرا عن فكامة شيكسبير ، تلك الفكاهة اللطيفة التى تسلم
الإنسان لجوار من الخيال .

ويكاد يكون من الأمور المحتومة ، ونحن نبحث فى ملهاة السلوك ، أن
تواجهنا مشكلة الأخلاق morality . والملاهى السلوكية النموذجية
التي ظهرت فى فترة عودة الملكية تفيض بالمبارات والأفكار الخليعة
والمواقف المماجنة بصورة تجعل من العسير علينا أن تتناسى هذه المشكلة .
ولقد تحدثنا قليلا من قبل عن هذا الموضوع ؛ إلا أنه يحتاج هنا إلى مزيد
من الإيضاح الذى لا يقف عند الإشارة إلى أن هذه الملاهى التى كتبت
فى فترة عودة الملكية لم يمكن أن تغفل بما فيها من خلاعة من أعين أهل
العصر الحديث ؛ ولم تكن الملهاة السلوكية قط هى التى تحتكر جانب

الخلاعة في ذلك العهد ، فقد كانت جميع أنماط الملاهى التى صدرت بين عام ١٦٦ ، ١٧٠٠ قد لطنحتها براعة الإثم التى كانت تجرى بالحناء فى ذلك الزمن . على أنه من الممكن فى الواقع أن نقول قولاً لا يتسرب إليه الشك إن ثمة عناصر خيثة يثر عليها فى الملاهى التى ليست من نوع الملاهى السلوكية ، من ملاهى ذلك العهد ، وهى ملاه لم تستفص شهرتها ، بل إنها عناصر أشد خبثاً مما فى ملاهى لثردج وكونجرىف التى يسهل علينا الحصول عليها . وبما يسترعى الانتباه حقاً أن رجلاً مثل شاذول ، فى ملهاته *The Squire of Alsatia* ، حيث يفج صراحة على منوال جونسون ، يبدو مبتذلاً ابتذالاً لا يمكن التعبير عنه ؛ بينما نراه فى ملهاته *Bury Fair* ، حيث يظهر فيه ، من غير شك ، أثر ملاهى لثردج ، تقياً عفاً بما لا يقاس ، حتى لو حكمنا عليه بمقاييس الذوق الحديث .

وقبل أن نصدر حكماً على هذه الملهاة السلوكية لما تفيض به من تهاون كبير بالقيم الأخلاقية ، فلا بد أن نضع نصب أعيننا أموراً شتى ؛ أولها أن الملهاة السلوكية من ضروراتها أن تكون ملهاة ذهنية ، إذ لا تمس العواطف ولا تسمح بالإبانة عنها بصورة فعلية مهما يكن أمرها ؛ وهى لهذا السبب لا شأن لها بأى طريقة من الطرق بعواطفنا ، بل هى تنجيه على الدوام إلى عقولنا ومنطقنا بصفة خاصة . والتندر فيها تندر ذهنى خالص ، والتذاذنا إياه يأتى من فاحية عقولنا لا من فاحية قلوبنا ؛ وهذه السمة الذهنية التى تنقسم بها ملاهى لثردج وملاهى كونجرىف تجعل ما فيها من ألوان المجون والابتذال قليلة الضرر على التحقيق ، بالمقاييس إلى غيرها من الملاهى . والكتاب الخليع حقاً هو ذلك الكتاب الذى يتلاعب بعواطفنا ، تاركاً عقولنا وراهم ظهرياً . والخلاعات التى تفيض بها ملاهى فترة عودة الملكية قلما تستخدم ، إذ هى استخدمت ، إلا لى شير ضحكة من ثناها النكتة التى تنفذ تلك الخلاعات من خلالها . ويطلب

من الجمهور هنا أن يكون بليد الإحساس ببلادة محالصة . وبلادة الإحساس هذه تغل من غريب ما عساه أن يكون ذا أثر سيء لولا هذه البلادة ، وتجعله عديم الضرر .

وملهاة السلوك قد اهتمت أشد الاهتمام ، فضلاً عن ذلك ، بهذا الاتجاه في جميع الملامى الراقية ، وبالأحرى بالشخصية المتكسفة ، والموضوع المتكسف ، إنها ملهاة واقعية ، ولكن واقعيتها لم تكن كواقعية ملاهى جونسون الذى كان يعتمد أن يعرض لنا فيها عن طريق طُرُزه أو عن طريق أنماطه لمسات من الحياة في عصره ، إننا نجد فيها قدراً ضخماً من التلميحات إلى أحداث محلية ، وموضوعاتها مستمدة في كثير من الأحيان من مجريات الحياة الحقيقية في عصره . والملمهاة السلوكية تعطينا هي أيضاً صورة من الحياة الواقعية ، إلا أنها حياة واقعية داخلها الاصطناع ؛ وأكثر من هذا أنها هذه الأجزاء من الحياة الواقعية الأقرب إلى الأخيلة والأوهام ، أو أجزاؤها التي تكاد تكون في نظرنا أقرب إلى الأمور غير المادية . وهذه هي الحقيقة التي وفق لامب إلى اكتشافها في موضوعه : بحث في الملهاة الاصطناعية في القرن الماضي ^(١) . وهذا الموضوع وإن خالطه شيء من المبالغة ، وقد بذلك شيئاً من قيمته ، إلا أنه قد أحاط بحقيقة هذا النوع الفريد ، بما أبدعه الكتاب في ميدان التأليف المسرحي . ولقد حاول كل من لاردج وكونجريف محاولة لم تنقطع في رسم ملامح الحياة الأكثر تهذيباً في أيامهما - وبالأحرى ما كان عصرهما يتسم به من بهجة وفطنة وظرف . وقد حاولا كذلك أن يُصنّعا السلوك الذي كانا يصوران ، وبمباراة أخرى ، أن يصورا ذلك السلوك في أروع صورته لطفاً ورحانية . وعلى هذا ، فنحن حينما نقول إن هذه المسرحية مسرحية واقعية من حيث

(1) On the Artificial Comedy of the Last Century.

أنها تعطينا صورة من الحياة المعاصرة لها في بيئة عاصمة البلاد التي ظهرت فيها، فواجبنا أن نعيد هذا القول بالنص على أن تلك المسرحية لا تعطينا إلا صورة لنواح معينة فقط من الحياة المعاصرة، وأنها تعالج تلك النواحي بطريقة خاصة بها .

ثم لا يزال أماننا أمر جدير بالنظر في ختام هذا البحث ، فالمهمة كما رأينا من قبل هي ما يثير مضحك المجتمع الراقى على انحرافات وأموار شاذة معينة . ولقد كان مجتمع عودة الملكية مجتمعاً غريب التكوين ، لا يشبه مجتمعنا الحديث ولا مجتمع عصر إليزابيث ، ولهذا ربما كانت الأشياء التي تعد في نظره أشياء شاذة أو منحرفة لا تمت إلى فكرتنا عن الانحراف بأية صورة من الصور . فإذا كان لنا أن نزن هذه وزناً صحيحاً لزم أن نضع أنفسنا بقدر المستطاع في موقف العملية من أهل القرن السابع عشر ... يجب أن نلم بتاريخ الحياة ودقاتها في هذه الفترة إلماماً صحيحاً ... يجب أن نستيقن من أن الزوج الغيور في ذلك العهد ، وفي هذا المجتمع الراقى بخاصة ، كان شخصاً مضحكاً حقاً ، لا شيء إلا لأن غيره الأزواج في مثل ذلك المجتمع كانت شذوذاً في العرف وانحرافاً عن التقاليد . ومن هنا لم يكن يمكننا تصور الزوج الغيور إلا كشروع للبهس المضحك ، ولم يكن يمكننا تصوير استغفاله إلا على أنه لون من ألوان المزاح ، فالذي قد يكون في فظرتنا موضوعاً مثيراً للراء ، بل ربما موضوعاً فظلياً ، يزيد في فظرة هذه العملية من أهل القرن السابع عشر على أن يكون مصدراً ، بل مصدرأ أصيلاً ، للمضحك .

ونحن ، بناء على ذلك ، حينما لا نستطيع أن نشكر أن ثمة كثيراً من الفقرات في روايات إثر دج وكونجر يف تبدو في فظرتنا اليوم شديدة الابتذال ، شديدة الهُجر والفحش ، يحدربنا عندئذ أن نحاول ، صادقين ، أن نستذكر روح عصر تلك الملامى ، وفوق هذا ، أن نربط بين مادة الضحك فيها وبين مظاهر الضحك وأسبابه في أزمان أخرى وأماكن أخرى .

الملهاة الملهية :

إن الملهاة السلوكية التي من هذا النوع ، في جميع مقاصدها وأغراضها كان أمرها قد تلاشى في أوائل القرن الثامن عشر بمجرد أن تلاشى مجتمعها الخاص الذي وجدت هذه الملهاة من أجله . والواقع أن كوتنجريف . ذهقنا الأعلى ، كان قد ولد قبل أوانه بعشرين عاما ؛ والمحقق أن الملهاة السلوكية كانت لا تزال ماضية في سبيلها ، ولكن في صورة معدلة ، لقد كان تلاشيها من حيث شكلها الأصلي بسبب اندفاع ذوق الجماهير إلى الناحية العاطفية ، إلا أنها مع ذلك استمرت في الظهور ، ولكن في تلك الصورة التي أطلق عليها في القرن الثامن عشر اسم : الملهاة الملهية . وهذه الملهاة الملهية هي الملهاة السلوكية التي كانت تناسب الطبقة الراقية — والتي لم تكن أرسقراطية بطبيعتها — في هذا القرن . والتي جاءت بعد الطبقة التي كانت تماثلها في عهد شارل الثاني ؛ ولقد كان أول استعمال هذه التسمية ، على ما يظهر ، على يد أديسون في نفس السنوات التي شهدت تطور هذا النمط ، إلا أنها لم تتضح بمعناها الصحيح في أي مؤلف كما اتضح ذلك في هذه المقدمة التي لا يعرف كاتبها ، وهي مقدمة المجلد الثالث من كتاب : المسرحية البريطانية الحديثة The modern British Drama (١٨١١) . وقد ورد وصف ملهاة الزوج المهمل The Careless Husband (لكتانها سبر Cibber) على أنها : أول ملهاة مهذبة شهدتها المسرح الإنجليزية ، كما أنها طليعة عدد ضخم من طبقة من المسرحيات التي تشبهها والتي تختلف من الروايات السابقة في أنها لا تصور لك عملية نزوة جامحة من نزوات النفس مندفة في سورة عنيفة إلى إنجاز شهواتها ؛ إن هذه المسرحية لا تصور لك حالة الإنسان الطبيعية . بل حالته المضطربة . إنها لا تعرض لك الأخلاق وهي تعمل

تحت سيطرة شعور طبيعي ، بل تعرضها وهي محجوبة عن ميولها الأصلية بواسطة عادات الحياة العليا وقوانينها وطقوسها .

ونلاحظ وجود شيء من سوء الفهم هنا بالطبع ، مرجعه بأكمله على الأرجح إلى أديسون ، ولكن الخصائص التي تتحدد على هذا النحو هي الخصائص الخاصة للمهذبة . فجيل الملكة آن والجيل اللاحق منه والذي غير بمتصف القرن الثامن عشر كانا كلاهما جيلي عواطف رقيقة مرهفة وأقل أرسقراطية من حيث صبغتهما الطبيعية من جيل الملك شارلز ، لقد كانت الصبغة الذهنية لا تزال تغلب عليهما ، إلا أن التغييرات الشاسعة التي حدثت في الستين التالية لثورة سنة ١٦٨٨ قد تركت آثارها في الطبقة الراقية وفي المسرح ، ولقد ازداد الجيل نفسه خنوعاً عما كان من قبل . وكانت السكفة والمظاهر تسيطر على حياة الطبقة العليا من المجتمع ؛ وهذه الكلمة وتلك المظاهر هما ما تصوره لنا تلك الملاحى المهذبة ، ومن ثمة فقد تلاشى كل ما كان في المسرحيات الأقدم عهداً من سمات الرجولة والتهامة ؛ ثم إذا كانت ملاحى عودة الملكية قد عرضت لنا صورة المجتمع أشد اصطناعاً مما عرضته علينا ملاحى جونسون ، فلقد كانت هذه الملاحى المهذبة أكثر اصطناعاً بمراحل من ملاحى إترديج وكونجريرف . لقد كانت الملاحى تنزه عن إيراد معظم الخلاعات وألوان المجون التي كانت تشوه الملاحى القديمة من وجهة نظر النقاد الأخلاقيين ؛ أما الدبسة فكانت سوقها نافقة في تلك الملاحى ، إلا أنها كانت دبسة تستخفى عن الأنظار في أستار مصطنعة . . . وفعتلا عن هذا . . . فقد كانت دبسة تتخللها عواطف الرقيفة التي تسموها سموا كبيراً ولقد قرر كاتب مقدمة كتاب المسرحية الإنجليزية الحديثة ، أن ملهاة الزوج الشاك : The Suspicious Husband تنفرد من بين الملاحى بأنها مثل أسمي للملاحى المهذبة في عهدنا الأخير ؛ ونحن نجد في هذه المسرحية ، بالرغم مما تفيض به من

الترخص في مشاهد الشراب والغزل ، مسحة دافئة من العواطف الرقيقة . وتلاحظ أن ألوان السلوك الحشنة قد حل محلها جو من التأدب واللباقة . ثم إنه إذا حدث أن وقعت أظفارنا على ما يلوح لنا أنه أمر يمت إلى الرذيلة يطرف في بعض المواقف التي تقسم بشيء من الدهان والملق فإن عناصر الترخص وانطلاق الشهوات الأشد قذارة لا تلبث أن تتلاشى ويحل محلها روح أكثر احتشاماً ولباقة .

على أننا نجد في هذه الملهة المبهية شيئاً أكثر من أن يكون مجرد هذه النعمة الأخلاقية التي تفصلها من النمط الأقدم منها عهداً في تاريخ الإنتاج المسرحي في عالم الملهة . فبراعة التندر التي تتميز ملاهي كونيغريف لا يكاد يكون لها أى شأن فيها ؛ والضحك لا ينشأ فيها من التخييلات ذات الدعاية الخلوثة التي يبتكرها أناس لودعيون أو توا نصيباً وافرأ من الذكاء ، بل ينشأ من ضروب التكلف التي يتسم بها هذا المجتمع ذو السلوك المفتعل . فهذه الليدى بتي مودش ومن يلوذ بها من الطارقاء ليسوا من الخلق الأصيل في شيء ، وإن كانوا على جانب من الذكاء في ناحية من النواحي ، لكنهم مع ذلك لا يضحكوننا بسبب حضور بديتهم وسرعة نادرتهم بقدر ما يضحكوننا بمظاهرهم المتكلفة المستعطرة ، وأسلوب حياتهم الشديد الاصطناع . إن أبطال الملاحى السلوكية الأقدم عهداً هم عادة أناس عاديون — أمثال كيرلس وكورتين ... وبوجارد — أو تلك الذين يضحكوننا تارة على أهل التكلف المبالغ فيه أشد المبالغة ، وعلى أهل الجمالة الجاهل تارة أخرى . أما هنا فتصبح الحقائق بمكان البؤرة من الصورة ، كما يتلاشى منها الناس العاديون .

ملحمة الرئيسية :

إن ثمة نمطاً من الملهة استطاع أن يحتفظ بوجوده دائماً تقريباً خلال المدة الطويلة التي غيرها منذ أنب وجد في أيام فلنشر حتى نهاية القرن

الثامن عشر ، وهو نمط ظل مستقلا بنفسه عن الملهاة السلوكية ، وسليلتها الملهاة المبهذة ... أما هذا النمط فهو ملهاة الدسيسة . ولعل من النادر أن نجد ملهاة خالصة من هذا النوع . ولكن يوجد عدد لا يحصى من الملهاهى التى تجعل من الدسيسة عنصرًا بارزًا من عناصرها ولذا يجدر بنا أن نجعل هذا النمط فرعًا قائمًا بذاته . وينشأ الضحك كله أو جله فى هذا اللون من الملهاة ، كما يدل عليها اسمها . من صنوف التخفى والدساتس والتعقيدات التى تقوم عليها عقدة الموضوع وفى بعض ملاهى فلتشر ، وفى جميع ملاهى مسز بهن Mrs Behn ومسز سنـتـليـفر (Mrs Centlivre سنـتـيـم وجنيه) تركز عناصر الإمتاع كلها فى المعالجة البارة لسلسلة من المواقف التى رسم هؤلاء خطتها رسماً دقيقاً ، تلك الخطة التى تؤدى إلى أخطاء مضحكة لاحصر لها وإلى نهايات مسلية . وهذه الملهاة تقع بوجه الإجمال دون تلك الأنماط التى كنا نتناولها بالفحص بشوط كبير وذلك لصلتها الوثيقة بالمهزلة ، وإن اختلفت منها فى أنها عادة لا تستعمل هذا المهزل السمج أو الحوادث الغليظة فيما يدعو إليه تطورها . وفى أحوال كثيرة جداً لا تقمى تعقيدات ملهاة الدسيسة إلى شىء ، اللهم إلا مجرد المواقف المضحكة ، هذه المواقف التى ترجع عوامل الإضحاك فيها إلى ما تعرضه من ألوان التناقض وعدم الملاءمة الذهنية . ولا يمكن أن يشتمل هذا النمط من الملهاهى على شىء من النكتة البارة أو شىء من الفكاهة بصورة عملية ، بل لا يمكن أن يقبل ولو شيئاً قليلاً من اللز ، وكل ما يبد هنا فيه هو ملهاة المواقف الخالصة التى نجد لها قد تطورت كأحسن ما يكون التطور الرفيع المسلى . ولملهاة المواقف هذه — كما رأينا — قيمة الذاتية الممتازة ، ويجب أن يكون لها مكانها الكريم بين الأساليب الميسرة لكاتب الروايات المضحكة . على أن مكن الخطر فيها هو أنها تصبح إذا بولغ فيها ، شيئاً تافهاً رتيباً ، ثم لا تلبث معارفنا وعقولنا أن تستغتها بالتدريج . ومن مساوئها أيضاً أنه بمجرد أن يبطل ما فى تطوّر الموضوع

من جدة وطرافة ، فإننا لا نستعمر فيها أى مسرة ، ولا نجد لها أية قيمة .
أما ملهاة الدسيسة فعلى العكس من ذلك تماماً ، إذ أنها أكثر شمولاً وأوسع
أفقاً من كثير من الأنماط الأخرى . والدسيسة التى تعرضها لا تنقيد بزمان
أو مكان ... لأنها توجد فى عالم من صنعها هى ، وهى لا تزخر فى لنا سلوك
الناس فى زمن بعينه ، وموضوعها هو البسط المداعب المرح للإنسانية كلها .
ولهذا كان واجبنا ، ونحن تكب على دراستها أن نأخذ حذرنا ، فلا تقع
فى أحد طرفى الإسراف : يجب أن نأخذ حذرنا فلا نعيها بسبب أن ما يلذنا
منها سطحي محض ولا عمق فيه ؛ ويجب أن نأخذ حذرنا أيضاً فلا نسرف
فى التناء عليها بسبب المهارة التى يتطور على ضوئها الكثير من هذه الملاحى .
ولهذه الدسيسة تقف على القطب الآخر من عالم الخلق المسرحى ، وإذا وقعت
مصرية من نوع The way of the world على القطب المقابل ، إذ
أن إحداها تهتم اهتماماً مطلقاً على المظاهر الخارجية للإضحاك ، بينما تقوم
الأخرى على البسط الذهنى لحسب . وأسمى أنماط الملهاة ، وبالأحرى ذلك
الذى يلقى أوفر نصيب من الجاح فوق المسرح ، وأوفر نصيب من العناية
فى الدراسة هو ما كان مزيجاً من هذين النوعين بعامة .

الباب الرابع المنهاة المفجعة

إلى هنا نكون قد استعرضنا الملاح الأساسية لتينك الصورتين من صور التمييز المسرحي ، وهما الصورة المفجعة ، والصورة المضحكة ، اللتان اشتهرتا منذ عهد أرسطو بأنهما الصورتان الأساسيتان بين جميع صور التأليف المسرحي ؛ واللذان تصلحان في الوقت نفسه لأن تكونا مقياساً للنظر في أنماط أخرى ؛ على أنه كان يوجد في أيام اليونان فضلاً عن هذين النوعين المسرحية الساتيرية Satyric وهي نوع يختلف عن الملهاة وعن المساءة على السواء ؛ بينما كان بعض الكتاب المسرحيون يقتجون ألواناً أخرى من المسرحيات متفرعة من المسرحية المفجعة العادية التي تنتهى بالوفاة ، أو يدخلون بعض عناصر التضحيك في روايات ليست مضحكة بحال من الأحوال . على أننا نجد ما هو أكثر من هذا في تاريخ المسرح الروماني ، فقد كان ثمة كاتب لاتيني واحد على الأقل ، ربما كان يأخذ بسنن الملهاة الإيحائية الأكثر تحمراً ، يجرى تجاربه في كتابة مسرحية مضحكة ذات شخصيات مأخوذة من أساطير البطولة وأقاصيص الآلهة . وعلى هذا فقد كان ثمة سلف كلاسي صالح لهذا النمط من المسرحية ، أو بتعبير أدق لأنماط من المسرحية كانت تمزج فيها توابع المأسى والملاحى العادية بصورة أو بأخرى . وعند ما قام مسرح جديد في أثناء عصر النهضة ، وبخاصة عندما أخذ هذا المسرح يزدهر في إنجلترا ، حيث أتاحت حرية التقاليد الرومنسية الفرصة لتطورات أبعد مدى ، أخذ هذا الاتجاه نحو المزج بين النوعين يزداد أكثر فأكثر ، مما كانت تليجته قيام أنواع متباينة تبايناً شديداً ، منها الملهاة الرومنسية ، والملهاة المفجعة لصاحبها بومونت وفلنشر ، والمأساة التي يتخللها كثير من التفرج المضحك ؛ ثم نشأت فضلاً عن ذلك كله ، وبفضل ما حدث من التبدل في وجهات النظر الاجتماعية ، الملهاة العاطفية الرقيقة حيث كان الضحك يُمنى جانباً في سبيل تأملات أخلاقية وأفهام عاطفية

نظريات في الملهاة القبيحة :

إن مشكلة الملهاة المفعجة والمأساة ذات النهاية السعيدة القريبة الصلة بها هي من المشا كل التي طالما تناولها الأقدمون بالبحث . ولقد كان نقاد النهضة الإيطاليون لا يرون بأساً في معظم الأحوال في أن تنتهى المأساة نهاية سعيدة . وقد كان جيرالدى شنتيو G . Cinthio ، وسكالجر ، وكاستيلفرتو يميزون هذا النوع بالإجماع ، وتبعهم في ذلك كثيرون من أصحاب النظريات الفرنسيين، أمثال لاثاى La Taille وفوكلان Vauquelin ولم يكونوا يحفلون عادة إلا بفرق واحد هو أن النهاية السعيدة في المسرحية الجدية لا تعدو كونها نهاية لا تحقيق فيها كارثة بأحد، أما في الملهاة فالكوارث أشياء لن تهدد أحد في نهايتها ولقد رأينا في بحثنا لوحدة العمل (أى وحدة الموضوع) أن المشكلة الفرعية الخاصة بملاءمة ، أو بالأحرى بمحور المزج بين عنصرين خالصين من الأسى والضحك كانت من المشا كل التي توفر عليها الباحثون كثيراً ؛ وكان البعض يحاولون الدفاع عن هذا النمط الحديث بالاستشهاد بالطبيعة . ولا مندوحة من استبعاد هذا الدفاع من النظرة الأولى ، إذ أن احتذاء الطبيعة احتذاء صادقاً ليس هو المحك الذي يكشف عن قيمة المسرحية ؛ وكفى الطبيعة من أشياء لا يمكن أن برضى الذوق السليم عن مسرحتها ، ولا بد من العناية بإقامة الانسجام في عملية المزج بين الأساليب المختلفة للحياة العادية قبل أن نجمع بينها بصورة فنية في مسرحية واحدة . إن المسرحية تقوم على الحياة ، لكنها الحياة المختارة المستبعدة المتسلسلة المتصلة الأجزاء . إنها تصور أحوال عقولنا وقلوبنا محرورة ، وقد وضعت بمعزل عنا في صورة تأخذ على العيون مساربها . إن المسرحية ليس لها قوانين خاصة بها فقط ، بل إن لها لمميزات خاصة بها أيضاً . إنها الحياة والأخلاق الإنسانية تَسَامِينَا بهما ووضعناهما فوق مستوى من الوجود جديد ، حيث

تسيطر قوانين أخرى وعادات أخرى غير تلك القوانين وهذه العادات التي تسيطر في هذه الأرض ، ولهذا فنحن لا نستطيع أن ننقد هذه المسرحية من وجهة نظر الوجود الطبيعي .

المزج بين المأساة والمهارة :

ونحن حينما ننقل من النظر المجرد إلى التطبيق العملي ندرك من فورنا ، وحينما نستعرض أولاً تلك الروايات المفجعة التي أجاز المؤلف أن يدخل فيها عنصراً معيناً من العناصر الضاحكة ، أن مثل هذه المادة الضاحكة يمكن استخدامها بأغراض ثلاثة جد مختلفة ، وفقاً لأهداف الكاتب المسرحيين الأساسية ، وهكذا يمكن استعمال النضر الضاحك ، بأدى ذى بدء ، بوصفه عنصراً مابيناً للعنصر المفجع لحسب . وفي هذه الحالة ندر أن يثير ، أو أن يقصده أن يثير ، أى شيء من الضحك . ومشهد البواب (الحاجب) في مسرحية ماكبث هو مشهد ضاحك إذا شئنا له أن يكون كذلك ، إلا أنه يكون نوعاً من التلميح البشع الذي لا نستخدمه إلا لنزيد من شناعة الحوادث الجارية داخل القصر ، فهو بدلا من أن يخفف من وطأة التوتر المفجع في سلسلة حوادث الموضوع ، يزيدنا ضغطاً على إربالة كما يقولون . ومثل هذا الأثر يجده مزاح المهرج في مأساة الملك لير ، ذلك المزاح الذي لا يصنع شيئاً إلا أن يزيد في صرامة مشهد الجنون المرعب ، وصرامة العناصر العاصفة ومن هذا القبيل أيضاً مشهد حفارى القبور في هاملت ، فهو مشهد إن تمكن أجزاء منه ربما أتاحت مهلة من الراحة للمواطف الشديدة التوتر ، قصده تأكيد القنوط المفجع بواسطة هذه النكات الكئيبة الكايبة التي راح الحفار يقذف بها العظام البالية والجناح الحناوية . وفي الحق إننا لا بد واجدون أن معظم هذه المشاهد الضاحكة في غمرة مآسى شيكسبير هي وجه من أوجه التضاد مع لذعة الآسى فيها ، وهي لهذا تزيد استعار هذه اللذعة

ما تهيئه في قفوسنا من حالة مقايمة ، بدلا من أن تخفف من تلظى مشاعرنا .
 على أننا نجد أن الغرض من هذه المشاهد الضاحكة يكون أحيانا هو التفرج
 منا من إصر الحزن ، فشاهد الخدم ومشاهد مراكوتيو في روميو وجولييت
 هي مثال لذلك، ونحن نجد أن العنصر الضاحك هنا هو عنصر من عناصر التسلية
 الخالصة ، وقد قصد به إلى هذه التسلية بالفعل ، قصد به أن يكون متنفسا
 لإراحة أعصابنا في وسط العمل المفجع ، فكان ذلك فعلا . ولم يكن شيكسبير
 بتوسع في تطبيق هذا المذهب في التفرج ، ولو أنه كان سمة ملحوظة في كثير
 من مسرحيات الحقبة الأولى من القرن السابع عشر . ومن المحتمل تماما أنه
 قد أدرك الصعوبة التي ينطوي عليها هذا المذهب فيما يتعلق بالتنسيق النهائي
 للأشخاص الفسكين ، وقد جرت العادة بالتخلص من هؤلاء بالموت ، فهذا
 مراكوتيو يُقتال في روميو وجولييت ومثله برجتو Bergetto في رواية
 Tis pity لصاحبها فورد . على أن نهاية أمثال هذه الشخصيات لا تملأ
 قفوسنا بالنكمة الأصيلة للبأساء . ونحن نشعر بأن ثمة شيئا غير طبيعي
 في ميتاتهم ، إن إثارة من الشك تنشب في أذهاننا ، والشك من الأشياء القتالة
 لروح المأساة ، ثم تأتي في المرتبة الثالثة بعد هذا تلك المشاهد الضاحكة التي
 تربط بينها خيوط من الموضوع المنتظم ، والتي ربما كان تطورها وقعا لخطوط
 ذاتية لا تتبع فيها غيرها ، تسير في موازاة الموضوع الأصلي ، بل ربما كانت
 مستقلة عنه أحيانا . ومعظم هذه المسرحيات القائمة على تلك الخطئة فيعرض
 للكوارث الفنية ، وحيث تخدم مادة الإضحاك أغراض التباين ، كما هي الحال
 في روايتي Silver Tassie ورجونو والطاوس لمؤلفهما سين أوكامى ، يكون
 من الممكن أن تنسق اتساقا تاما والمادة المفجعة ، مهما بلغت هذه المادة
 في لحظات معينة من ضجيج وجلبة . إن الضحك الذي يتحول فجأة إلى تهينة

مذغورة ، أو صبيحة ألم ... الضحك الذى يأتى فى إثر عمل من أعمال الخوف
والرعب بصورة تهكمية ماحنة .. إن هذا الضحك يُكوّن جزءاً لا يتجزأ
من موضوع أكبر وأهم . ولكن الضحك الذى يقمّم نفسه بنفسه ، كثيراً
ما يكون ضحكاً ناشزاً ولا يريد على أن يحدث اضطراباً وربكة . لقد كان
فى مستطاع شيكسبير أن يدخل شخصية مضحكة مثل فولستاف فى تاريخ هنرى
الرابع ، إلا أنه لم يكن يستطيع أن ينجح فى إقامة الاتساق بين جانبي الهزل
والجد فى ذلك بغير الربط بين المادة الهازلة والمادة الجدية ؛ وبغير إخضاع
الأحداث التاريخية لجو الحان . إن لدينا الشيء الكثير من الملاحى المفجعة ،
ولكن النماذج التى تتوفر فيها المهاراة الفنية البارة الاتساق من هذه المسرحيات
عدد جد قليل ، وذلك لأن روح الفجعة الصادق إن هى إلا عروس غيور من
عرانس الفن ، ولغيرتها هذه لا ترضى بأن تقترب من عرشها عروس أخرى .
ويجب أن نعترف ، على العكس من ذلك ، بأن اتحاد العناصر المتضادة
فى مسرحية واحدة يودى فى أحوال كثيرة إلى النجاح المسرحى ، فالمأساة
التي تحتوى على نغمة خافتة ضاحكة من نغمات التباين أو التفرّج ، والمهابة
التي تستثار فيها الأشجان من حين إلى حين هما من المسرحيات التي نأنس إليها
ونستظرفها عادة ... هذا ، بينما الميلودراماة تتنوع مشاهدتها بإطراد ... تلك
المشاهد ذات الحركة المثيرة الجدية ، المشوبة بفتف من التهريج الهازل المُسَف .
على أننا إذا أمعنا النظر فى هذه الأنماط الثلاثة ، لوجدنا أن النمط الأول
يستخدم مادة الضحك لأغراض خاصة به هو ، بينما نجد أن العناصر الحركة
للأشجان فى ملاء معينة ، أو العناصر الجدية فى الميلودراماة لا تهدف إلى كفالة
توتر العاطفة انفعج . ونحن بهذا نعود أدراجنا إلى أحد أحكامنا الأولى ،
وبالاحرى إلى ما قلناه من وجود أنواع معينة من الانطباعات (التي تصدر عنها
أنواع متناظرة من الفن المسرحى) بعضها يندج فى بعضها الآخر اندماجا
يقوم على المهابة الفنية ، وبعضها يتطلب من جمهور النظارة الانتباه المركز

التام الذي لا ينفصل بشيء سواء . إن الإثارة الناجمة عن الميولدrame قد ترافق الهرل في سهولة ويسر ، والأشجان العاطفية قد تسير الفكاهة جنباً إلى جنب ، أما المأساة في ذاتها فتتطلب : أولاً ، وجوب أن يكون أى تمازج ضاحكاً مطابقاً للنغمة المفجعة مطابقة روحية . ثانياً ، وجوب أن تكون أمثال هذه المادة الضاحكة في مرتبة ثانوية جداً بالنسبة إلى المادة المفجعة .

المهارة العاطفية :

على أنه يبقى أمامنا بعد كل ما تقدم تلك المشكلة الناجمة عن صورة من صور التعبير المسرحي متميزة تميزاً كلياً ، بحيث لا يجعل أن نسميها لا مأساة ولا ملهاة ، وإن كان هذا الاسم الأخير الذي يدخل في هذه العبارة ، المهارة العاطفية ، قد جرى عليها بكثرة كاثرة . والمسرحية العاطفية ليست بالطبع نوعاً واحداً ، وقد كان لها منذ أن نفلت في السنوات الأخيرة من القرن السابع عشر تاريخ طويل خصب امتد حتى لحق بالعصر الفكتوري حينما تداخلت مع صور الملاحى الأخرى وكونت أنواعاً جديدة كذلك . وفي أثناء هذه الفترة الطويلة كلها كان التغير المستمر يطرأ عليها شكلاً وروحاً ، حتى لا نرانا هنا أمام نمط واحد يمكن التعرف على ملامحه في سهولة ويسر ، بل نرانا أمام أنماط عدة لا يمكننا أن تتناولها بالدراسة جميعاً ، أو أن تتناول منها نمطاً محدداً بارز المعالم . ولعل في اختيارنا لثلاثة من الصور التي تبدو في كل منها هذه المهارة العاطفية ما ييسر تحليلها تحليلًا تقديماً .

إن المهارة العاطفية لم تكن في أول أمرها شيئاً غير ملهاة السلوك ، محورة في فصلها الأخير . وقد طرأ عليها تحول شديد لجأت من الاقترال الأخلاقى ، أو تغير سريع في مجرى الموضوع . ومن هذا ما نراه في ملهاة Lovers Last Shift لكانت هاسر ، Gibber وهى المهارة التي جرى المؤرخون

على اعتبارها البذرة التي نثأ منها هذا النوع ، وإن لم يتوخوا جادة الصواب في ذلك ، فالبطل في هذه الملهاة بطل عادي من أبطال المدرسة السلوكية ، ويظل أماننا هكذا حتى نراه في الفصل الأخير يشوب ويتوب ويسلك طريقا من الحياة جديدا ؛ ولقد كان سيرا ، كما نص على ذلك هو نفسه في ختام روايته ، رجلا أخلاقيا :

ولكنني أقولها مرة أخرى

لقد ظل فاجرا مغليا أكثر من أربعة فصول يا سادة !
ونحن نلاحظ أن هذا النمط في تلك الصورة الغريبة ليس له أهمية خاصة ، إذ أنه لا يصور إلا مجرد نوع غريب من الملهاة العادية ، شوهتها هذه الخاتمة التي لا تنسجم فنيا مع بقية الرواية ، والتي جاء بها المؤلف لا لغنى إلا لكي تسير بعض ما كان يحول بالبال من الخللجات الأخلاقية . وهذه الخللجات الأخلاقية التي تسبق فتجول بالبال هي بطبيعة الحال من أتفه ما يلجأ إليه كاتب . ونحن نلاحظ أن التوبة في ملاهى سبر تستر ورامها في الواقع رُكاما من الآثام .

على أننا إذا مضينا في القرن الثامن عشر قدما ، وجدنا أن هذا اللون الغريب من الملهاة العاطفية (التحولية ١) آخذ في الانهيار ، ثم تحل محله مسرحية عاطفية صحيحة ، قد تشتمل ، وقد لا تشتمل ، على مادة ضاحكة من نوع ما . فإذا حدث أن اشتعلت الرواية على مادة ضاحكة لم نجد لها ناشئة عن الموضوع العاطفي الخالص أو الشخصيات العاطفية الخالصة ، ولكن عن أجزاء الرواية التي يسودها جو ضاحك معتاد . ولعل المثليين التاليين يصلحون لتوضيح تلك النقطة . ففي رواية الهارب The Fugitive لصاحبها جوزيف رتشردن ، نجد موضوعا عاطفيا جليا يتناول السير ولیم ونجروف وابنته جوليا التي يفكر في تزويجها من لورد دارتفورد . إلا أننا نجد حول هذه القصة الرئيسية سلسلة من الحوادث والقصص الاستطراذية التي يقوم

فيها بكل «الطرز» وال«ثييات» ، قريبا كل من لارون ودونل والأدميرال كليفلاند . ولسنا نبتسم ولو مرة واحدة في الجزء الأول من الموضوع والبسط كله ينشأ من المشاهد الثانوية الأخرى ، تلك المشاهد التي يجعلونها جزءاً أساسياً في بناء ملهاة الطرز . ومن هذا أيضاً ما نراه ، في ملهاة السر The Secret لصاحبها إدورد موريس ، حيث يشتد التركيز على الناحية العاطفية حينما ترفض روزا الزواج من هنرى بسبب فقرها ، وحينما يرفض هنرى بعد ذلك الزواج من روزا ، بسبب ما يكتشفه من أن فقر حبيبته كان نتيجة لما صنعه أبوه هو نفسه . فهذا شيء جدى تماماً . والبسط في هذه الرواية أيضاً ينشأ بآجمعه من موضوع ثانوى ضاحك غير الموضوع الأصلي ، يتناول «الطرز» المسكونة من ليزارد وعائلته . فهذان المثالان الكبيران الدلالة كما يبدوان ، هما برهانان قاصعان على أنه ليس ثمة في الواقع شيء مما يسمونه الملهاة العاطفية التي تتفق والقديص الاستطراذية ذات الصبغة الضاحكة العامة ، أو التي تنخرط في سلوكها .

ومن هذه المسرحية العاطفية في القرن الثامن عشر نشأت مسرحية المشكلة The problem drama في السنوات الأخيرة . فنحن لا نستطيع أن نسمى «بيت دمية» رواية عاطفية ، بل لا نستطيع إطلاق هذا الاسم على رواية مثل «كنديدا» . إلا أننا مضطرون من الوجهة التاريخية إلى التسليم بأن ما كان من أمر روائتي الهارب والسر في نظر أهل الفترة الأولى من عهد الملك جورج هو نفسه ما كان من أمر روائتي كنديدا وبيت دمية في نظر أهل زماننا هذا ، وكلا الفئتين يقومان على مبادئ أساسية واحدة ، وليس يجعل أحدهما مختلفاً من الآخر إلا نظرة المؤلف وحدها . وهذا في الواقع يدلنا على أن هذا الاسم نفسه ، اسم المسرحية العاطفية ، هو اسم مضلل : ومستر شو هو بلا شك رجل غير عاطفي في نظريته للأشياء . لكنه يتفق

في طرائفه وأهدافه مع موريس روتشردتن ، ولعلك توافقني على أن المسرحية الأخلاقية ، ومسرحية المشكلة كانتا أكثر لياقة لكي نسمي بهما تلك الروايات التي تتفق أغراضها وتلك التسمية ، وهي الروايات التي شاعت بين عامي ١٧٨١ و ١٩٢١ ، والتي نطلق عليها عادة اسمي الملهاة العاطفية أو المسرحية الجديدة العاطفية .

نظرة المسرحية الجبرية العاطفية :

لم يكتب شيء كثير عما يهدف إليه الكاتب المسرحي الذي يأخذ نفسه بالكتابة في هذا النوع من المسرحيات ، إلا أننا نعتز على قليل من الفقرات التي قيلت في هذا الموضوع ، وبخاصة منذ القرن الثامن عشر ، وهي فقرات تصلح لإلقاء شيء من الضوء عليه . والظاهر أن أول من عني بهذا البحث هو ديدرو في موضوعه عن الشعر المسرحي (سنة ١٧٥٨) ؛ ويبدأ الكاتب الفرنسي بحثه هذا بقوله إننا عبيد العادة ، وأن هذا لا يصدق علينا في شيء بمقدار ما يصدق علينا في ميلنا نحو المسرح . وديدرو لا يؤمن بأن المأساة والملهاة هما فقط النوعان الممكن وجودهما في فن المسرحية ، بل يقول بوجود د فجوات ، كثيرة بين هذه وبين تلك . وهو يضع أيدنا بوجه الإجمال على أربعة أنواع رئيسية : ١ - الملهاة البهجة ، ٢ - الملهاة الجديدة ، ٣ - والمأساة العائلية الشعبية ، ٤ - ومأساة العظما . وهذا التقسيم لا ينقصه عدم الدقة بطبيعة الحال ؛ لأنه لا يمكن أن يكون ثمة أي فرق هام بين المأساة التي تكون شخصياتها من أدومة وضيفة ، والمأساة التي يكون أبطالها ملوكا . ولكن هذا ليس بيت القصيد ، إلا أن الذي له قيمته هو تسليم ديدرو بوجود د ملهاة جديدة ، و د مسرحية جديدة ، وتميزهما . تمييزاً قاطعاً عن المأساة والملهاة . إن . د الدراما عند ديدرو تتميز من هاتين بفرضها : تتميز من المأساة بتمنحها عن معالجة ظلمات

الدنيا وتماساتها ، ومن الملمة بعدم تشدها في تحقير الذبلة والضرب على
أيدي من يمارفونها. بل باهتمامها بنشر الفضائل، وهداية الإنسان إلى واجباته
وترسيخها في ذهنه . وبالأحرى إن كل عمل الكاتب المسرحي الذي يحاول
أن يكتب «درامة» هو عمل أخلاقي ، بمعنى أن يفلسف عن الأمثلة العليا
الحياة الاجتماعية ، لا أن يفلسف عن أمور ما وراء الطبيعة ، كما يحدث عادة
في المأساة .

ولقد ظهر بعد موضوع ديدرو عن فن المسرحية بحث آخر لبومارشيه
اسمه : بحث عن المسرحية الجديدة - (أو النوع المسرحي الجديد)^(١) وذلك
في سنة ١٧٦٧ . وعند بومارشيه أن الغرض من المسرحية الجديدة هو إثارة
اهتمام جمهور من الناس في المسرح ، وجعلهم يسكبون الدموع بسبب موقف
من المواقف . إذا هو حدث في واقع الحياة لنشأ عنه هذا الأثر ذاته في نفوس
هؤلاء الناس . وأول ما تضمنه بحث بومارشيه هنا - وقد أكدته الناقد بحق -
هو أن «الدرامة» مرآة للحياة . فهو يقول : «إذا كان المسرح صورة صادقة
لما يحدث في هذه الدنيا ، فواجب بالضرورة أن يكون لاهتمامنا الناشئ
من تمة علاقة وثيقة بطريقتنا في ملاحظة الواقع»^(٢) ، أما التضمين الثاني الذي
أخذه عن ديدرو فهو أن مشاركة الإنسان لإنساناً غيره في حالته الوجدانية
هي من بحايا الإنسان الطبيعية :

إن منظر إنسان شريف ألت به المحن لما يثير الشجن في قلوبنا، إنه منظر
يمس شفاف القلوب مساً وقيقاً ، ثم لا يلبث أن يتسلكها ، ثم يضطربنا
في النهاية إلى أن نقمص أنفسنا . إلتقى عندما أرى الفضيلة تضطهد ، وتقع
فريسة للشر ، ومع ذلك تظل جميلة؛ شأنها إلى الأبد؛ جليلة ، شأنها إلى الأبد؛
أثيرة إلى نفوس الناس أجمعين ، حتى في حمأة التعاسة - خيفة لا يظل أثر

« الدراما ، التي تعرض لنا هذا كله أثرأ مهما ، مزدوجاً ... إنها الفضيلة .
والفضيلة لحسب ، هي التي تستولى على مشاعري ؛ وتحظى باهتمامي » .
وعلى هذا فبحثه إنما يهدف إلى الدلالة على أن « الدراما الجديدة موجودة
ولها نوع طيب من الأنواع المسرحية ، وأنها تزودنا بشيء بهيج له أهمية ،
شيء جذاب له مغزاه وأثره العميق القوي ، وأنها لا يمكن أن تبدو لنا
إلا في أسلوب واحد ليس غير ، هو أسلوب الطبيعة ^(١) » .

ولابأس من أن تقدم للقارئ مثالا ثالثاً لهذه النظرية من نظريات النقد
الخاصة بهذا النمط ، نستخلصه من بحث كتبه الشاعر جولد سمث سنة ١٧٧٢
يعارض به الرأيين السالفين ، وقد جعل عنوانه « رسالة في المسرح أو :
مقارنة بين الملهاة العاطفية والملهاة المتناحكة ^(٢) » . ومن أعجب العجب أن
يبدأ جولد سمث بحثه هذا برأى من الآراء الكلاسية التي تقول : إن المأساة
تصور تعاسات العقلاء ، وإن الملهاة تصور نواحي الضعف في الطبقات
الوضيعة من البشر . ثم يمضي من هذه المقدمة فيقرر أن حناننا الأعلى لا يمكن
أن يستثار من أجل الطبقات الدنيا من الناس — وبالأحرى إننا يمكن أن
نعطف على رجل مثل بليسا ريوس Belisarius . أما إذا كان أمامنا رجل
شحاذ فلا يسعنا أن نستشعر نحوه غير الزاوية على أنه يلاحظ مع ذاك أن نمطاً
جديداً من المسرحية قد أصبح محبوباً جداً من الشعب ، وذلك النمط هو الملهاة
العاطفية التي « تعرض لنا فضائل الحياة الخاصة ، أكثر مما تظهرنا على رذائل
هذه الحياة ، وأن التعاسة في حد ذاتها هي التي تركز اهتمامنا في الموضوع

(١) جميع هذه اللقطات من كتاب :

Essai sur le genre dramatique, sérieux.

(٢) An Essay on the Théâtre or : A Comparison between
Laughing and Sentimental Comedy.

المعروض علينا ؛ أكثر مما يلد لنا مشاهدة خطايا الناس وأخطائهم ، إن جولد سمث يرفض مثل هذه الفظاعة بلا تردد ؛ ثم هو يقتبس ، تأييداً لوجهة نظره رأى أحد الأعران الذى يقرر وهو جالس بلا حراك يشاهد إحدى هذه المسرحيات العاطفية ، فيقول : « إذا لم يكن البطل إلا أحد التجار من أصحاب الدكاكين فلست أبالي أن يطرد من محل لإدارة أعماله فى . فـش ستريت . ما دام لديه المال الكافى ليفتح دكاناً جديداً فى شارع ست جابلز . »

خصائص المسرحية العاطفية :

وهذه الحلة الرعناء غير المنطقية التى شنها جولد سمث ، تدلنا ، بما لا يقل عما دللنا عليه تهريرات ديدرو وبومارشيه الفياضة بالإحساس العميق ، على الصعوبات التى تعترض سبيل تعدد هذا النمط من المسرحية قداً صحيحاً . وقد يكون من المناسب هنا أن نقف لحظة لنرى إن كنا نستطيع أن نتبع سماتها الرئيسية بطريقة أكثر دقة . وفى وسعنا أن نقول ، إذا نحن نحسبنا جانباً تلك « المأساة البورجوازية » أو مسرحية الطبقات الوسطى التى يلتوى جولد سمث فيخلط بينها وبين المسرحية العاطفية ، فى وسعنا أن نقول إن المسرحية العاطفية لا تختلف من المأساة فى عدم وجود النهاية غير السعيدة فقط ، ولكن فى عرضها للنواحي الجدية بهذه الطريقة التى لا تعمل على إثارتنا ولا تحرك فينا مشاعر الرهبة فى المشاهد المعروضة علينا ، فافتقارها هذا إلى الإثارة وابتعاد مشاعر الرهبة هو الفارق الرئيسى الهام بين المسرحيتين . وهى بعكس ذلك ، لا تختلف من الملهاة فى كونها تفتقر إلى الحوادث المخصصة للتسلية فحسب ، ولكن فى أهداف الكاتب المسرحى « الجدية » أو « الفلسفية » أو « الأخلاقية » ، ويجب ألا نسمح لأنفسنا بهذا الصدد بأن تضللنا كثرة ما كان النقاد يوجهونه من العناية إلى صورة المسرحية فى القرن الثامن عشر . إن الكتاب الباحثون فى هذا إلى عواطفنا التجاء سافراً ، وبخاصة عواطف

الحنان والعطف (ومن ثمة هذا الاستمساك « بالفضيلة » في بحوث جولدميث وديدرو وبورماشيه) ودموع « الحنان » والدموع « العاطفية » هي على الدوام اصطلاحات مترادفة شاع استعمالها في القرن الثامن عشر . على أن مثل هذا الاتجاه إلى العواطف ما هو إلا مجرد ظاهرة مؤقتة ترجع فيما يظهر إلى الضرورة الرومسية التي لم يكن منها بد لمقاومة التحجر الذهني في ذلك الجبل . وشو لم يرم ما يلجئه إلى مفازة العواطف في مسرحياته ، ويكاد هذا يكون الشأن في مسرحيات بجورنسن Björnson . وكما كانت الآراء الوجدانية والأفكار « العاطفية » التي تدور حول « الإخاء الإنساني » ، والتي كانت شائعة شيوعا كبيرا في أواخر القرن الثامن عشر ، قد أدخلت مكانها للآراء العقلية الخاصة التي جاءت بها النظريات الاجتماعية في الوقت الحاضر ، وإن ارتبطتا بهما ببعض بروابط أساسية ، فكذلك ارتبطت عاطفية مسرحيات عصر جورج ومبرحيات شو بروابط وثيقة . . . وإن تكن الأولى تستعمل الطريقة العاطفية ، والثانية الطريقة العقلية ... وهذا هو كل ما في الموضوع .

فما هو إذن ذلك العنصر المشترك بينهما ؟ إن أهمية الإصرار على عبارة « الواجبات الإنسانية » تتجلى هنا ... والملاحظ أننا لا نجد معالجة لهذه المشكلة في أي من المأساة أو الملهة . وأنت لا تستطيع أن تقول إن هذه المشكلة قد أثرت في « ماكبث » ، وبالأحرى : هل من الخير للإنسان أن يفلت من أسايل المغريات أو أن يقع فيها ؟ وهل في « هاملت » مشكلة ما حول الإصغاء للشبح ؟ وهل ينبغي لك أن تصنى بمنايا واهتمام إلى ما يقوله لك شبح أبيك أو لا تصنى ؟ ... إن هذا كله لم يكن أكثر من مجرد حماقة . إلا أننا نجد أن « المشكلة » قد تأكدت في هاتين الملهتين من ملامى القرن الثامن عشر ، وهما الملهتان اللتان اتفقنا على أنهما أنموذجان يمثلان لنوعهما (١) ففي الملهة الأولى نجد أنها العلاقة بين الأب والإبنة ، وذلك عندما يريد الوالد

أن يدفع بابتته إلى ما يبدو تماماً أنه زواج وخيم العاقبة ؛ وفي الملهاة الثانية نجد أنها العلاقة بين عاشق وخطيبته ، فن جهة لأنها فتاة فقيرة تحت الوصاية ، في حين أنه ابن رجل واسع الثراء . ومن جهة أخرى حينما يكتشف خبيبها أن فقرها يرجع إلى أن أبيه هو الذي احتجز مالها بالغش والخديعة . فهذا بحق مسرح يقوم على الأفكار العاطفية ، ولهذا كانوا يكتبون له مدفوعين بنفس الأغراض التي كانت تدفع من يكتبون لمسرح الآراء التي تقوم على العقل الخالص الذي قيل فيه الشيء الكثير في مطالع القرن العشرين الحاضر . وهذه المسرحية تختلف من تلك في أنها تقدم لنا شيئين : المشكلة ، ثم الحل الذي يقوم على أساس الإيمان بالفضيلة الطبيعية ؛ بينما يحاول مسرح الآراء العقلية الحديث أن ينظر إلى الحياة نظرة فلسفية ثم يهمل في كثير من الأحيان أن يقدم لها حلاً ؛ إلا أن أهدافهما مع هذا كله متماثلة .

مسكلة المذهب الواقعي :

إن ديدرو وبومارشيه يحتاجان في دفاعهما عن هذا النمط بأنه يقوم على أساس من الواقعية . وذلك لأنه يتصل اتصالاً وثيقاً بواجبات الإنسان في الحياة العادية . وهنا نعود أدراجنا إلى هذا الرأي الذي درج عليه العُرف القديم ، والذي قر في الأذهان للقول الذي قاله شيشرون عن المسرح وهل هو مرآة الحياة ؟ . ولقد رأينا أنه لا يمكن أن يوجد برهان منطقي يؤيد الرأي الذي يذهب إلى أن أي نمط من المسرحية يمكن أن يقوم على أساس من المذهب الطبيعي الخالص . ومع هذا فقد كان ديدرو وبومارشيه على حق حينما ذهبا إلى أن المسرحية العاطفية التي أسهما في خلقها كانت تصور شخصيات هي بالرغم من ظاهرها المصطنع أقرب إلى الشخصيات الطبيعية من الشخصيات النموذجية في المأساة أو الملهاة . فالبطل في المأساة هو شخص غير عادي ، رسمة المؤلف بمقياس فوق مستوى البشرية العادية ،

أما في الملهاة ، فالشخصيات المسرحية هي أنماط فقط ، وللأحداث في كل من المأساة والملهاة مساحة من الشيء غير العادى ، وذلك لأن المأساة تنظر إلى الحياة بمنظار أسود مُفْطِيع ، في حين تنظر إليها الملهاة نظرتها إلى واد بهيج ضاحك خال من الموت والكوارث ، على أن الشخصيات في الـ «درامة» تكون مرسومة عادة بوصفها أفراداً. وتستثار عواطفنا ، أو تستحث أذهاننا بحيث يتولد منها ، أقل ما يتولد ، اهتمام فكري بمصائر هذه الشخصيات ، وذلك بينما تكون الأحداث مرسومة بهذه الطريقة التي نجعلنا مدركين دائماً للعلاقة التي بين المشاهد القصصية وبين تقدم الحياة التي يبينها . ولم يكن ميسوراً والحالة هذه للكثيرين من الكتاب المسرحيين في هذا المجال أن يفعلوا شيئاً أكثر من أن يحاولوا تسجيل أشياء ذات مساحة طيعية ، وكان نصيب محاولتهم تلك هو الإخفاق الشديد في الوصول إلى أى تأثير مسرحى صحيح ، وليس بنا حاجة إلى أن نخوض مرة أخرى فيما تم من ذلك كله ، وحسبنا هنا أن نؤكد من جديد تلك الحقيقة الجوهريّة ، وهى أن المسرحية مهما كان نوعها لا يمكن أن تقوم على أساس من محاكاة الواقع ، إن أعظم الأخطار التي تواجه كاتب المسرحية العاطفية أو مسرحية المشكلة تنحصر في هذه النقطة ... وهذا حق لا مرأه فيه ؛ وذلك لأنه من اليسير أن نهبط بهذه الصورة من الصور المسرحية إلى مستوى أدنى ، ومن ثمة تفقد هذا الشمول وتلك الإحاطة اللذين هما هدف الفنون في أرفع صورها .

الآنكأ التي تطبعها الدراما فينا :

لقد رأينا أن هذا النمط من المسرحية يهدف أول ما يهدف إلى تصوير «واجبات الإنسان» ، بأوسع ما استعملت فيه هذه العبارة من معان ، وأنها بتصويرها تلك الواجبات الإنسانية تقترب نحو الحياة الواقعية أكثر

عما تقترب منها المأساة التي تعالج أمور ما وراء الطبيعة ، وأكثر مما تقترب منها الملهاة التي تعالج عادة شئون الفكر ؛ وفي وسعنا أن نصوغ ذلك بعبارة أخرى فنقول : إنه بينما تعالج المأساة الإنسان في علاقته بالسكون وما ينتظره من الموت بوصفه مشكلة أزلية ذات مغزى رهيب ... وإنه بينما تعالج الملهاة الإنسان ، المفكر المستمتع بأطاييب الحياة ؛ في علاقته بأخيه الإنسان ، وهو مشغول عن الموت بوصفه شيئاً غير ذي بال في مسرات الحاضر ، ثم وهو مشغول عن السكون الآخر في لذائذ اللحظة التي هو فيها ؛ نجد أن « الدراما » تحاول أن تعالج الوجود الإنساني من وجهة نظر الحضارة العادية ، المدركة للذات ، لكنها تعالجه دون الإشارة إلى اعتبارات ما وراء الطبيعة ، موجهة أكثر اهتمامها إلى العلاقات الاجتماعية ، لا إلى المشكلات المعنوية المجردة ؛ متشوقة إلى البحث ، لا في المتع السريعة الزوال لحسب ، بل فيما يؤمن السعادة التي تبقى على الأقل إلى ما بعد اللحظة التي نحن فيها . إن « دراما » ، أشبه برجل يملك خزانة من النقود ، ثم هو عارف كل المعرفة بقيمة أثرو ، ودائم التفكير في خير الطرق التي تمكنه من الاقتصاد لكي يزيد فيها يدخره . أما المأساة فأشبه رجل يُستعير الثروة في نظره مجرد خيال لا قيمة له بالقياس إلى ما ينشأه من القدر والفناء ، وأما الملهاة فأشبه برجل يعتبر ملذات الساعة هي الشيء الحقيقي الوحيد ، وأن ما تملكه يداه في تلك الساعة هو الوسيلة الوحيدة للحصول عليها .

فمل وجهات النظر هذه تتوقف الآثار التي تطبعها تلك الأنماط الثلاثة في أذهاننا . ولقد عرضنا من قبل لتلك الآثار التي تحدثها فينا المأساة والملهاة ؛ ومن اليسير أن ندرك أن الطابع الذي يتحدث به « دراما » ، فينا هو ذلك الذي يميزها في الواقع من كل من المأساة والملهاة . إن ذلك الطابع ليس مجرد طريق وسط بين المأساة والملهاة ، كما وهم البعض ،

ولو أن الاعتقاد بأن هذا هو الواقع يمكن أن ينفشاً بسهولة من أن الدراما، لا تبلغ من الرهبة ما تبلغه المأساة ، ولا تبلغ من البهجة ما تبلغه الملهاة . إن الدراما ، شيء جد مختلف من المأساة والملهاة ، وذلك لأنها تقوم على أساس من الحياة مختلف عن أساس كل منهما . إن الدراما ، هي في جوهرها تمثيلية الحضارة الواعية ، وتطورها منذ سنة ١٧٥٠ يتصل لهذا السبب اتصالاً وثيقاً بالمشكل الاجتماعية التي برزت في الحقبة الحديثة . وهي تهتم بكل المسائل المختصة بالإنسان بوصفه كائناً و متحضراً ، إنها تبدأ بالبحث في مشكلة القانون الأساسية ، ذلك الشيء الذي ابتكره الإنسان ليعارض به الطبيعة ، وكان أول ما فعلت هذا في مسرحية شيكسبير : دقة بدقة Measure for Measure ، ثم تنتقل بعد هذا إلى مسائل أخرى ذات أهمية خاصة تتصل بسعادة الإنسان بوصفه فرداً في مجتمع يحكمه القانون ، ومن ثمة تنتقل إلى مشكلة الحب والزواج والقانون الأبوي . وهو الموضوع الذي استنزفه الكتاب استنزافاً في القرن الثامن عشر . ثم تفسح الدائرة فتنال الأهواء الاجتماعية ومصائر الطبقات داخل دائرة الهيئة الاجتماعية ، على مثال ما تنالوه في مسرحية « اليهودي » لسكانها كهرلاند ، ثم يرداد مدى اهتماماتها انشاما ، وفي سرعة عجيبة حتى لتشمل أى شيء يتصل بطريقة من الطرق بالسكان الاجتماعى — كتركز المرأة في بيتها (كما في بيت دمية لإبسن) ، ومشكلة العفة قبيل الزواج (كما في جونتلت Gauntlet للكاتب بيجورنسن) ومشكلة الأحياء القنطرة المكتظة بالسكان (كما في بيوت العزوب لشو) والعلاقات بين الطبقات الاجتماعية (كما في رواية الطائفة Cast لروبرتسن) وحتى أسس الحكومة السياسية (كما في عربة التفاح لشو) ، وفي بعض الأحيان تطفئ القوة الاجتماعية على ما عداها في المسرحية ؛ وفي بعض الأحيان تعصب في صورة تجعل التسلية القصصية طاغية على الجو الاجتماعى (كما في مسرحية

Barretts of Wimpole Street لمستر بيسير) حيث نلاحظ أن المواطنين أو طابع الدراما ، لا تستثار بأقل مما تستثار به في روايات إيسن ومن يفسجون على منواله .

وإذا كان لكاتب الدراما القدرة التي تنبغى للكاتب المسرحي الأصل، والتي تتيح له التركيز وحسن التصوير ، فإن الدراما ، تستطيع ، عن طريق الربط بين المشكلة الخاصة التي تعرضها ، وبين أشباهها من مشكلات الحياة ، أن تضمن إحداث طابع الشمول والإحاطة نفسه الذي تتميز به المأساة والمهابة . إن تلك المحاولات الفجة في المذهب الواقعي لن تحقق ذلك ؛ ولكن حينما تكون الأحداث المسرحية والشخصيات المسرحية صفوة مختارة من أحداث الدهر ورجالاته فإن علاقة ذلك بمشكلات الحياة الاجتماعية بوجه الإجمال سوف تحدث كما لا يخفى ذلك الطابع الأفصح مدى ، والذي لا يمكن اعتبار الدراما ، شيئاً عظيماً ما لم تتسم به . ومن ثمة الدراما ، الحق كل الحق أن نعدّها واحداً من الأنماط الرئيسية للتعبير المسرحي . وفي الحق ، إنه يمكن أن يقال إن الدراما هي خير الصور النموذجية للمسرح الحديث ، وذلك بسبب ما هو حادث فعلاً من سرعة صيرورة كل فرد مجرد جزء من الهيئة الاجتماعية ، وبسرعة لم ي بعدها العالم من قبل . ولعل من شأن الحياة الاجتماعية أن تحد من نظرتنا الصوفية للكون ، وذلك لأن واجباتها المتعددة الجوانب واجبات مذهلة محيرة ؛ ثم إن الحياة لم يعد يمكن أخذها بمثل ما كان يأخذها به عظامير الأزمان الغابرة ، حينما كانوا يأخذونها في يسر وفي ابتهاج وفي عدم مبالاة . ولهذا كانت الدراما ، وبسبب إصرار كتابها على تناول تلك الشؤون التي تقهم نفسها على تفكيرنا بالرغم منا ، هي على ما يظهر ، أنسب الصور المسرحية للتعبير عن مُثل الجبل الحديث ؛ وهي لهذا السبب تفتقر إلى مزيد من

عناية علماء النقد ، لا يقل عما تفتقر إليه الأساة والملماة ، وهما النوعان اللذان طال عليهما الأمد .

على أننا بنظرنا فيها على هذا النحو . لا يمكن أن نستخدم في تناولنا لها أياً من المقاييس التي تقيحها لنا الحقيقة والواقع . إن ' الدراما ' لا ينبغي أن تتناولها عين الفاحص إلا على أساس أنها فن من الفنون ، لأنها ليست أقل من سائر الفنون من هذه الوجهة ، ونحن وإن سلطنا بوجوب اتباعنا لطريقة تقربنا من الحياة الواقعية هنا ، فإن هذا الاقتراب لن يصل إلى الواقعية على الإطلاق . إن لنا على التحقيق أن نرفض أى مسرحية من هذا النوع تكون المشكلة فيها مقدمة في صورة ملفقة يجعلها تتجاف الأصول الفنية ؛ وذلك لأنه من التلقيق على الفن نفسه أن تعالج مشكلات الحياة في نطاقه ، إلا أن واجبنا مع هذا هو أن نحكم على القطعة وفقاً لأهدافها ، وليس وفقاً لما هو جار يبتنا من شئون الحياة . ولك أن تضع مسرحية بيوت العزاب موضع التجربة ، وتتناول بالنقد ، هنا ما تشاء فيمكنك أن تقول بعد هذا إن الواقع كما صورها الكاتب لا يمكن أن تقع في دنيا الواقع بما يتفق تماماً وما رواه من أمرها ، على أن هذا لا يهمننا ، لأن المشكلة الأساسية مقررة تقريراً جريئاً ، وفي هذه المسحة الرفيعة من الصدق التي تجعلها المشكلة أتموجية . ولنا أن نقول إن هذه المسرحية ، إذا حكمنا عليها كقطعة من الفن ، وبعد ما شهدناه من تقرير المشكلة في خطوطها الكبيرة لنا أن نقول إنها مسرحية متجانسة الأجزاء ، وهي لهذا تستحق الثناء . ومن ثمة ، فجردد التزام الصدق للحياة الواقعية ، إلا يعني شيئاً في طلم المسرحية بالمرّة ، إلا إذا فسرناه وفقاً لهذه الخطوط الكبيرة .

خاتمة

إن استقلال المسرحية هذا ، ذلك الاستقلال الذي حققه أرسطو منذ عهد طويل ، لا بد أن يبدو في الأنظار واحداً من ميزات هذا النمط الخاص من أنماط الأدب ، وذلك لما يبدو من أن المسرحية تبرز جميع فنون الأدب كلها في كونها تستمد حياتها نفسها من أعمال وأفكار الإنسان الذي مآله إلى الموت والفناء . ومع هذا ، فالحقيقة التي تبقى ثابتة لا تززع هي أن المسرح مهما حاول تصوير الشخصيات البشرية ، كان واجبه دائماً أن يلقى عليها ضوءاً من المثالية بحيث تبدو ساجدة في عالم خاص بها ، وهذا العالم لا يمكن أن يفهم فهماً تاماً إلا بعد أن نبذل ما في وسعنا لتقصي تلك العناصر التي يبدو أنها سجلات عامة بين جميع العطاء من الكتاب المسرحيين . لهذا كان هنا منطقتي المقدور لمن يحاول هذه المحاولة التجريبية ، ولك أن تقول المبثورة ، للتقصي والتحليل ، التصنيف ، بقدر الإمكان ، لخصائص ذلك الفن الذي سحر الملايين في قرون من بعدهما قرون ، والذي وهب العالم عبقریات رجال من طراز إسكيلوس وسوفوكلس وشيكسبير ، كما وهبه تلك الهبة وظرف التنوير والضحك الخصب الذي جادت به قرائح رجال من أمثال تيرانس وموليير وكوفنجراف .

ولقد اتضح من هذا البحث أن الفدائي كانوا على حق كل الحق حينما أقاموا طريقتهم في النقد على مبدأ تصنيف المسرحيات بحسب أنواعها ، وهي الطريقة التي لا تختلف عن طريقة النقاد السنسكريتيين . والحق أن ثمة على ما يظهر آثاراً ذهنية أنموذجية مميّنة يحاول الكتاب المسرحي أن تنطبع في آذهانه النظارة ، ثم إنه وإن أمكن المزج بين هذه الآثار أحياناً ، فإن التعليل منها فقط هو الذي يتم له التجانس في عملية المزج هذه ؛ على أن أكثر

هذه الآثار أهمية هو الطابع الرئيسى منها ، أما الآثار الأخرى فيجب أن تكون تابعة له ، ثانوية بالقياس إليه . والظاهر أن أربعة من هذه الآثار هى الغالبة من بين الآثار جميعاً ، وهذه الآثار الأربعة تعتمد على الاتجاه الفلسفى الذى يتجهه الكاتب المسرحى نحو الحياة ... وكاتب المأساة لا ينظر إلى الإنسان بوصفه مجرد كائن من الكائنات الحية ، ولكن بوصفه قسماً وروحاً *Sub specie aeternitatis* . وكاتب الملهاة الفكاهية ينظر إليه نفس هذه النظرة ، إلا أننا نلاحظ أنه بينما يكون كاتب المأساة جاداً مستولياً عليه الرعب بسبب ما يواجهه من ضخامة الكون ، نجد كاتب الملهاة الفكاهية ينظر إلى كل شيء من أمور هذه الدنيا على أنه مجرد مزحة مثيرة للمواطف — وما الحياة عنده فى الحقيقة إلا حلم . أما فى الملهاة العادية فالأمر جد مختلف : إن الحياة هنا هى شيء ابن لحظته ، وابن لحظته فقط ... شيء للضحك والابتسام ، مجرد من التفكير فى غد ... وقد يكون ذلك شيئاً قاسياً ، لأننا نتجرد بذلك من عواطفنا حيال الغير ؛ وكل من لا يشغل باله بشيء غير سعادته هو لا يزيد على أن يكون إنساناً ضعيفاً وهذائياً لسخرية الناس به وضحكهم عليه ؛ هذا بينما نرى كاتب الدراماة ، آخر الأمر ، ينظر إلى الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً وبوصفه ، إلى ذلك ، شخصاً تخدق به القوانين والتقاليد ، وبوصفه مخلوقاً لا يطمئن إلى سعادته إلا بشئين — بتحسين هذه الأوضاع الاجتماعية البالغة السوء ، وتحسين أحوال المجتمع السيئة كذلك ، ثم بقضية الملائمة بينه هو نفسه وبين ظروفه فى هذه الحياة . إن الموت فى الطابع — وبالأحرى فى المأساة — هو البوابة المربعة الموصلة من هذه الحياة الدنيا إلى المجهول الذى وراءها . والموت فى الطابع الثانى — وبالأحرى فى ملهاة الفكاهة — هو شيء لا يخطر بالبال فى غمرة الحلم . وفى الطابع الثالث ؛ أى فى الملهاة العادية . يجعل الإنسان فكرة الموت وراء ظهره فلا يفكر فيه ، وذلك لأنه لا شأن له بمباهج اللحظة التى يعيش فيها . أما فى الطابع الأخير ،

الذى تحدده الدرامة ، فلا يكون الموت إلا معسلة تقاليد ، مسئلة أن وتواييت وجنازات ... خاتمة لوجود يقوم بأجمعه على التسليم بالقوانين التقليدية التى فرضها الحضارة . فهذه الطوايح الأربعة تصور الطرق الرئيسية الأربعة من طرق نظرنا إلى الحياة . ولم يكن من سبيل الصدفة أن تكون الغالبية من المسرحيات . قديمها وحديثها ، واحدة من هذه الأنواع الأربعة ، وذلك لأن فن المسرحية ، وهو ما هو فى استقلاله ، وعدم خضوعه لآى قانون غير قوانينه الناجمة من طبيعته نفسها هو ، بعد كل الذى قلناه ، مرآة مُرَكَّزة ، عكس الإنسان فيها أهم العناصر الجوهرية التى يتألف منها تفكيره ، ولعلها عبرت له عن هذه العناصر الجوهرية بطريقة أكثر جلاء ، وأشد روعة ، وأبلغ إيجازاً من أى وسيلة فنية أخرى اهتمت إليها القرائح .

فهرس الأعلام

ألفوس ١٤

الفييري — (توريو) ٧٢ ، ٨٨ ،

١٢٥ ، ١٣٧ ، ١٧٨ ، ١٨٩ ،

١٩٢

أوتواي ١٢٩ ، ١٤٦ ، ٢١٦ ، ٢١٨ ،

أوجيه — (فرانسوا) ٦ ، ١٧ ، ١٨ ،

٥٦

أوزان ٢٠٦

أوقيد ١٧

أوكلي — (سان) ١٥٦ ، ١٨٠ ،

٢١٢ ، ٢٣١ ، ٣٥٧

أوكلي — (مز) ٣٥

أوليل — (أوجن) ١٨٠

أيزيدور الأهليل ١٢

« ب »

باري — (سير جيمس) ١٥٦ ، ٢٦٨ ،

باكيفوس ٩

بانكس ٢٣٦

بتهام ٢٤٤

بيورنس ٣٦٦

برادلي ١٦٢

براندون (توماس) ١٢٧

برجسون ١٣٩ ، ٢٩٦ ، ٣١٢

بريزنسكي ١٧٣

برستون ٢٤٧ ، ٢٤٨

برولير ٢٤ ، ٣٣

برين — (وليم) ١١

بيير — (رودولف) ٤٧

بكرج ٢٤٨

بلاك — (جون) ٨٧ ، ١٩٩

بلوتوس ٩ ، ١٣

بليك — (وليم) ٢٧٢

بولو ١٧

« أ »

أيسن ١٣٠ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٧٢ ،

١٧٨ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ٢٠٧ ،

٢٤١ ، ٣٧١

ابن رشد ١٣

أتيوس ٩

إردج ٧٤ ، ٢٨٧ ، ٣٤٢ ، ٣٤٤ ،

٣٤٦ ، ٣٤٨

أفيناوس ٨ ، ١٩١

إدوارز ٢٤٧

أديسوت ١٩ ، ٦٦ ، ١٤٧ ، ٢٦٧ ،

٢٨٧

آرثر — (وليم) ٣٤

أوستوماتز ٦ ، ٨ ، ٧٩ ، ٣٥ ،

أرسطو : من ٣ - ١٠ ، ١٣ ، ١٥ ،

١٦ ، ١٨ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ،

٢٩ ، ٣٣ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ،

٧٣ ، ٧٤ ، ١٠٢ ، ١٢٣ ، ١٤٨ ، ١٥٠ ،

١٥١ ، ١٥٤ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ،

١٨١ ، ١٨٢ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ،

٢٢٥ ، ٢٤٤

آرثر ٢٤

أرلولا ٦

آريون ٤ ، ٣٠

إسكيلوس ٣ ، ٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ١٧٨ ،

١٣٤ ، ١٥١ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ،

١٨٥ ، ١٨٩ ، ١٩١ ، ١٩٢ ،

١٩٥ ، ٢٠٧ ، ٢٢٤ ، ٢٢٨ ،

٢٤٢ ، ٢٧٣

أفلاطون ٧ ، ٧٩ ، ٧٢

ألفورد — (جون) ٥٩

أكبوس ٩

البريتنو ٢٤٦

۱۲۶ ، ۲۱۷ ، ۲۹۵ ، ۳۲۶ ،
۳۹ ، ۳۳۸
جوس — (جيس) ۱۲۱
چيه ۲۲ ، ۳۴ ، ۱۰۱
جيزولامو ۲۴۴
جيوڦالا — (جور) ۱۳

« د »

دائنات ۱۷۵
داني ۱۲ ، ۱۲۳ ، ۲۴۳
دانيو ۱۲۳
درنگووتر — (جون) من ۲۳۴ ، ۲۳۲
درين ۶ ، ۱۸ ، ۵۶ ، ۶۴ ، ۶۸ ،
۷۴ ، ۸۸ ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۱۲۷ ،
۱۴۷ ، ۱۸۴ ، ۲۰۶ ، ۲۲۷ ،
۲۶۷ ، ۲۷۵ ، ۲۸۹
دکر ۱۵۶
دکتر ۱۹۶
دوقلوس — (اليوس) ۲۶
ديپاليه ۵۵
ديرو ۲۰ ، ۲۰۷ ، ۳۶۳ ، ۳۶۵ ،
۳۶۷

دير — (لامنيار) ۱۷
ديکارت ۷۲
ديماس — (الکندر الاين) ۹۳
ديومينز ۸

« ر »

ر . ب ۲۴۷
رابان ۱۷
رادکلف — (مز) ۲۱
راسين ۱۷ ، ۷۲ ، ۸۷ ، ۱۳۵ ،
۱۳۷ ، ۱۹۲ ، ۲۰۶ ، ۲۰۸ ،
۲۷۳ ، ۲۷۷ ، ۲۸۸

پولفسر ۱۴۸ ، ۱۷۹
پولمريه ۲۰ ، ۲۷ ، ۱۷۵ ، ۳۶۳ ،
۳۶۷ ، ۳۹۵
پيون ۲۲ ، ۲۲۴
پيسير ۳۷۱
پيل ۳۴۷

« ت »

تاتسکري ۱۷۹
ترسودي موليا ۵۵
ترسپتر ۲۴۹
تسابان ۱۷
تشارتون ۷۱
تفتيو (جيرالدي) ۵۱
توربي ۵۴
تولر — (المر) ۲۳۳
تورين — (ملوك) ۳۹۳
تيرالسي ۱۱ ، ۱۲ ، ۱۳ ، ۱۲۹ ،
۳۰۰ — ۳۷۳
تيريز راکان ۲۷
تيموکلي ۸ ، ۱۹۹

« ج »

جاکسون — (السي پري) ۹۱
جراي ۲۱
جرينوس — (جورج جو تفريد) ۲۵۵
جرين ۲۴۹ ، ۲۳۰ ،
جوربودک ۱۶
جولد سم ۳۶۵
جولودوني ۷۲ ، ۹۹
جولودوني — (جون) ۴۶ ، ۱۷۱ ، ۲۳۱
جولس — (مزي آرثر) ۳۵ ، ۷۴
جونسون — (بن) ۱۶ ، ۱۹ ، ۲۰ ،
۷۲ ، ۸۸ ، ۱۰۰ ، ۱۲۵ ،

سنڪا ۱۱۰۹، ۱۴۰۲، ۲۵۰۱، ۱۳۰۰
 ۱۹۳، ۲۷۲، ۲۵۰، ۴۶۷، ۲۵۰، ۲۵۷
 سولي ۲۰۱
 سوفت ۲۹۱
 سوفوڪلوس ۱۸۵، ۴۱، ۸۹، ۱۰۹، ۱۰۱
 ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۶۶، ۱۶۹، ۱۹۱
 ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۳۸، ۲۴۱، ۲۷۳
 سيجانوس ۷۲
 سيمونڊس ۲۰۷
 سينٽيري — (سڪون) ۱۸
 سينٽارون — (ع-۱) ۵۴

(۱۱۰)

عابلات ۱۲۵
 شرف ۷۰۶
 حاجعل ۱۹۸۴۹۱۹۰، ۷۳
 علی ۷۴۲، ۷۰۸، ۷۰۰
 شنبو — (جیانی) ۳۵۶
 سو — (پرلر) ۱۳۹، ۱۳۸، ۱۳۶، ۱۳۵، ۱۳۴، ۱۳۳، ۱۳۲، ۱۳۱، ۱۳۰، ۱۲۹، ۱۲۸، ۱۲۷، ۱۲۶، ۱۲۵، ۱۲۴، ۱۲۳، ۱۲۲، ۱۲۱، ۱۲۰، ۱۱۹، ۱۱۸، ۱۱۷، ۱۱۶، ۱۱۵، ۱۱۴، ۱۱۳، ۱۱۲، ۱۱۱، ۱۱۰، ۱۰۹، ۱۰۸، ۱۰۷، ۱۰۶، ۱۰۵، ۱۰۴، ۱۰۳، ۱۰۲، ۱۰۱، ۱۰۰، ۹۹، ۹۸، ۹۷، ۹۶، ۹۵، ۹۴، ۹۳، ۹۲، ۹۱، ۹۰، ۸۹، ۸۸، ۸۷، ۸۶، ۸۵، ۸۴، ۸۳، ۸۲، ۸۱، ۸۰، ۷۹، ۷۸، ۷۷، ۷۶، ۷۵، ۷۴، ۷۳، ۷۲، ۷۱، ۷۰، ۶۹، ۶۸، ۶۷، ۶۶، ۶۵، ۶۴، ۶۳، ۶۲، ۶۱، ۶۰، ۵۹، ۵۸، ۵۷، ۵۶، ۵۵، ۵۴، ۵۳، ۵۲، ۵۱، ۵۰، ۴۹، ۴۸، ۴۷، ۴۶، ۴۵، ۴۴، ۴۳، ۴۲، ۴۱، ۴۰، ۳۹، ۳۸، ۳۷، ۳۶، ۳۵، ۳۴، ۳۳، ۳۲، ۳۱، ۳۰، ۲۹، ۲۸، ۲۷، ۲۶، ۲۵، ۲۴، ۲۳، ۲۲، ۲۱، ۲۰، ۱۹، ۱۸، ۱۷، ۱۶، ۱۵، ۱۴، ۱۳، ۱۲، ۱۱، ۱۰، ۹، ۸، ۷، ۶، ۵، ۴، ۳، ۲، ۱

دلو ۲۳۶
 وایمر — (توماس) ۱۷
 رنفریدن — (سمویل) ۲۲۵، ۳۵
 رویرکن ۲۴۷
 روبلسون — (لینوکس) ۳۱۰، ۴۶
 روز مارشول ۱۷۲
 روسو ۲۰۱
 روسی ۲۲۴
 روتار ۵۳
 ریر ۷۷، ۲۴۲

《j》

زولا ۲۷

« م »

سارسیه ۷۴، ۳۱، ۳۶، ۳۷، ۷۰، ۷۸، ۸۴، ۱۴۷
سانواریولا ۷۴۴
ساکفیل ۲۰۶ - ۲۴۶
سان افریغون ۱۷
سیر ۱۳۹
سندلبرج ۲۰۷
سلیل ۸۸، ۲۹۰
سدنی - (فلیپ) ۱۶، ۵۴، ۶۵، ۹۹، ۲۹۲، ۲۹۶
سرفالسی ۵۴، ۳۰۴
سری (اپریل) ۲۰۶
سرقا ۷۲
سکالیر ۱۵، ۵۲، ۱۲۱، ۳۰۵
سکریب ۹۳، ۹۴
سوارت ۱۶۱، ۱۶۶، ۱۹۶، ۲۲۵
سنت - (جولد) ۳۶۰
سنج ۷۲، ۱۷۲، ۱۹۶، ۲۱۱

«س»

کانالوس ۱۷
کانیلین ۷۲
کاسینترو ۱۵، ۵۲، ۵۳، ۹۳
۱۷۴، ۲۲۴، ۲۵۵
کالرون ۶، ۲۰، ۲۰۸، ۷۶۸
کلارک (ب. ا.) ۳۲، ۵۴، ۵۶
کنجیل ۱۹۶
کوثریو ۷، ۲۸۵
کوردی - (بی) ۱۷، ۹۹، ۱۰۹
۱۲۴
کولردج ۳۲، ۱۸
کولت ۲۱
کونجریف ۷۵، ۸۸، ۱۰۰، ۱۳۲،
۱۳۳، ۱۳۹، ۱۴۳، ۲۷۳
۳۰۴، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۶
۳۴۸
کید ۱۲۷، ۲۲۳

«ل»

لانی - (جان دی) ۵۳، ۸۳
۱۴۶، ۳۵۵
لاشویه ۲۰
لاب ۲۲
لج - (تولس) ۲۴۸
لنچ ۲۱، ۶۰، ۸۲، ۹۹، ۱۰۰
۲۰۷
لو ۱۵۳، ۱۹۳، ۲۰۷
لی ۲۴۹، ۲۶۳، ۳۳۰
لوك ۱۴۲
لوکس - (ف. ل.) ۶۳، ۱۸۲، ۲۰۰
لینی ۱۷
لپیدیوس ۶۷

۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱،
۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۸،
۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۸، ۱۸۳،
۱۸۴، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲،
۱۹۳، ۲۰۸، ۲۱۴، ۲۱۵،
۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۳، ۲۲۸،
۲۳۲، ۲۳۸، ۲۴۱، ۲۴۲،
۲۴۷، ۲۵۱، ۲۵۷، ۲۵۸،
۲۵۹، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۵،
۲۸۰، ۲۸۲، ۲۸۷، ۳۰۹،
۳۲۴، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۹،
۳۵۸، ۳۷۰، ۳۷۳
عبار ۲۳، ۲۴۱، ۲۸۸

«ص»

صلی ۷۳، ۲۹۸، ۳۰۲

«ف»

فارکبار ۵۷، ۵۸، ۹۳، ۱۰۰
۱۳۳، ۲۶۷
فاهی - (بندو) ۱۵
فرجیل ۱۲
فرطاج ۷۹
فریطوس ۴
فللور ۱۹، ۸۸، ۱۴۱، ۱۷۸
۲۳۶، ۲۷۶، ۲۷۷، ۳۰۰
فولان ۸۷، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۳۵
۱۶۹، ۲۳۶
فورد ۲۶۱، ۳۵۷
فولان ۳۵۵
فولید ۱۹، ۲۵، ۸۸، ۲۲۷
فولینی ۲۰۰
فیبا - (لوب دی) ۵۵، ۶۵
فیبا ۱۴

جبل ۱۶۹

هرمان ۱۳

موارد — (روریت) ۵۷

موز ۲۹۵

موجز — (نوماس) ۲۴۶

موجو — (میکتور) ۴۱، ۲۰، ۲۳

۷۰، ۶۹، ۵۹

موراس ۸، ۹، ۱۰، ۱۳، ۱۷، ۱۶

۸۳، ۲۴۵

مولکرافت ۱۹۳، ۲۰۷، ۲۹۰

میدلان ۱۷، ۴۱، ۸۱

میدر ۲۹

میونولس ۱۴۸

میوود ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۶۹، ۱۷۳

« و »

وارتن — (آل) ۲۱

ویتر ۱۲۹، ۱۷۶، ۲۶۱

وفولان ۲۵۵

ویکرل ۱۰۰، ۱۰۱، ۲۹۱، ۳۲۵

ویل — (اوسکر) ۴۶

« ی »

یوریشز ۴، ۸، ۱۸، ۱۳۴

۲۰۲، ۲۳۸، ۲۴۱

ییلن ۱۵۶

« م »

مارلو — (کرسنوفر) ۹۱، ۱۳۵،

۲۰۵، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳،

۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷

ماسیل ۱۷۳

ماستجر ۱۹، ۱۵۶، ۲۷۷

ماسوش — (لیوولفون ساشی) ۲۰۱

مائیوز — (براندز) ۳۱، ۳۳

مکیانیلی ۲۵۶، ۲۵۷

ملتن ۵۴، ۲۴۲

متروالمنده ۵۲، ۸۳، ۱۹۹

مترو ۱۲۳

مور ۸۸، ۲۰۷، ۲۹۰

مورس — (ولج) ۱۷۱

مولیا — ترسوی ۵۵

مولیر ۱۷، ۲۹، ۷۲، ۹۲، ۹۳،

۹۷، ۱۳۹، ۲۱۷، ۲۹۵، ۳۷۳

میستاسیو ۱۲۸

میچانور ۵

میرلک ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۷۳، ۱۹۶

میرت ۶

« ن »

نورنون ۲۰۶، ۲۴۶

« ه »

هاروی ۳۵، ۱۷۲، ۲۱۰

هازلت ۲۲، ۲۹۷

- * علم المسرحية تأليف : الأردس نيكول ترجمة : دريني خشبة
- * تاريخ المسرح في ٢٠٠٠ سنة تأليف : شلدون تشيني ترجمة : دريني خشبة
- * في الفن المسرحي تأليف : إدوارد ج. كريج ترجمة : دريني خشبة
- * أشهر المذاهب المسرحية ترجمة : دريني خشبة

مسرحيات : (توفيق الحكيم)

- محمد — سليمان الحكيم — السلطان الحائر
- مسرح المجتمع — شجرة الحكم — براكسا
- المسرح المتوح — الصفقة — ياطالع الشجرة
- الملك أوديب — مصير صرصار — الطعام لكل فم
- أهل الكهف — إيزيس — شمس النهار
- شهر زاد — رحلة إلى الغد — الورطة
- عهد الشيطان — أشعب — ليلة الزفاف
- راقصة المبد — لعبة الموت — قالبنا المسرحي
- سلطان الظلام — الأيدي الناعمة — مجلس العدل
- بجماليون — أشواك السلام

(محمود تيمور)

- المنقذ — صقر قريش — طارق الأندلس
- سهاد أو اللحن التام — حواء الخالدة — المزيفون
- دراسات في القصة — طلائع المسرح العربي — النخب رقم ١٢
- والمسرح — معبود من طين — فداء

(مسرحيات أخرى)

- جنيف — لبرفاردشو
- طارق أو فتح الأندلس — عبد الحق حامد

المذاهب المسيحية

classicism	المذهب الكلاسي (الكلاسيكية) « عند اليونان والرومان »
neo-classicism	المذهب الكلاسي الحديث (الكلاسيكية الحديثة) « ولاسيما ن فرانس »
romanticism	المذهب الرومانسي (الرومانسية)
neo-romanticism	المذهب الرومانسي الحديث
realism	المذهب الواقعي (الواقعية)
naturalism	المذهب الطبيعي (الطبيعية)
sentimentalism	المذهب العاطفي (مذهب المواقف الرقيقة)
symbolism	المذهب الرمزي (الرمزية)
impressionism	المذهب التأثري (التأثرية أو الانطباعية)
expressionism	المذهب التعبيري (التعبيرية)
existentialism	المذهب الوجودي (الوجودية)
sur-realism	المذهب السريالي (السريالية) — « ما فوق الواقع »
satirism	المذهب التهكمي (التهكم)
cynicism	المذهب السكبي (السكبية) (الاستخفاف بالحياة وعدم المبالاة بها)
social criticism	مذهب النقد الاجتماعي
mysticism	المذهب التصوفي (التصوفية)
fantasticism	المذهب الخيالي (الخيال)

— 14 —

U

unexpectedness	عنصر المفاجأة غير المتظر
unity	الوحدة
the three unities	الوحدات الثلاث
unity of action	وحدة الموضوع (وحدة الفعل — وحدة العمل)
universal	عالمى — شامل
universality	الشمول — الروح العالمى الشامل
the sense of universality	الإحساس بالروح العالمى الشامل

V

vanity	باطل
vanity of vanities	باطل الأباطيل
verisimilitude	أرجحية الصحة — رجحان الصدق
a period of verisimilitude	مدة العرض المسرحى المائله لزمان وقوع الحوادث
vernacular	اللغة العامجة
virtù	القوة
virtu	عشق الفنون الرفيعة
blank verse	شعر مرسى
virtucso	رجل العجائب — خير في الفنون الرفيعة
visualize	يتخيل
power of visualizing	قوة التخيل
free verse	الشعر الحر

W

wit	قادرة — فطنة — لياحة — فكثة — ملحة — براعة التندر
witticism	القدرة على لإرسال اللع — القدرة على التندر
witless	عديم الذكاء — غبي
word	عبارة — نص — لفظة — كلام
wording	تعبير نص
word — painting	التصوير الكلامى

— 13 —

symbolize	يشكل بالرمز — يرمز إلى — يكتفى
symbolology	(علم الرموز (سمبولوجيا — رمزولوجيا)
symmetrical	متناسق — متماثل
symmetry	التناسق — التماثل — التناسب
sympathetic	جذاب — يبادل الحب — ودود — يشارك عواطفك

T

technique	طريقة الصياغة (في الكتابة) — طريقة التأليف (في المسرحية)
the technique of drama	طريقة الأداء والتمثيل (فوق النص) — أصول الصنعة في أي فن
temporary	طريقة صياغة المسرحية مؤقتة . صرحون بوقته
terror	رعب
theorise	يرتبى — يكون رأياً — يكون نظرية
theorisings	مقاصب — آراء
religious (theorisings)	الآراء وللأفكار الدينية
theoretic-al	نظري
theory	نظرية — علم . رأى — وجهة نظر
text	نص — متن
text — books	كتب الأصول — كتب الأمهات — كتب دراسية
theatrical	تمثيل — كاذب — مسرحي — زائف
theatrical shows	الحفلات للمسرحية
pagan theatrical shows	الحفلات التمثيلية الوثنية
topical (local)	على
tragedy	مأساة
tragic	مضجع — محزن
tragi — comedy,	ملهاة مضجعة
types of character	أنماط أخلاقية — (نماذج)
truths	حقائق
types	نماذج — أنماط — (نيات)
trio	ثالوث

rhythm	يقدر
statements	تقريرات
stalls	للقاعد الأمامية
style	أسلوب
stylist	كاتب أسلوبه
sub-plot	عقدة ثانوية
superficial	سطحي . قاذف
swagger	يتخال (يتفخر) يتماظم
swaggerer	متخال . متماظم (شايء روحه)
swashbuckler	صلف . متفاخر (طالع فيها)
swearer	شتام . سياب
swell - mop	الرماع . الطامع . حشاة المجتمع
succinct	موجز . مبسوط
in a succinct form	بصورة مبسطة
willing suspension of disbelief	التعطيل الإرادى للالتكار
supernatural	خارق للطبيعة . (ما فوق الطبيعة)
superhuman	فوق الطبيعة البشرية . إلهان طوى
superman	إلهان أعلى
superior	قائى . أعلى . رفيع الشأن
superiority	سمو . استلاء
supermundane	سماوى . فوق العالم . غير أرضى
supernal	علاوى . سماوى أعلى
supersensitive	رفيق الشعور . دقيق الحس
superstition	خرافة
suppresio veri	طمس الحقيقة
suspense	ترقب . تشوف
Introduction of the supernatural	استخدام العناصر الخارقة للطبيعة
symbol	رمز
symbolism	الرمزية . للذهب الرمضى
symbolism in the hero	الرمزية فى البطل
class symbolism	الرمزية الطبقيه
external symbolism	الرمزية الخارجية
inward symbolism	الرمزية المبلقة (الداخليه)
symbolic - al	رمضى كثنائى

rhythm	الإيقاع
the university of rhythm	روح الإيقاع العالمي الشامل ، كلية الإيقاع وشموله
ime	الشعر المقي
Le Rire	(كتاب) الضحك (برجسون)
romance	رواية أو قصة خيالية (عاطفية)
Romanic	رومانى - لانيق
romantic	رومانسى - عاطفى خيالى - روائى
Romish	رومانى - لانيق - بابوى
romanticism	الرومانسية - المذهب الرومانسى
romantic drams	السرحة الرومانسية (العاطفية)
rudiments	مبادئ أولية

S

satiric - al	لامز - هجائى - تهكمى - استهزائى
satirical	تعبيد تهكمى لامز هجائى
satirist	كاتب تهكمى
satre	التهكم - اللز - الهجاء - الاستهزاء
satyric drama	مسرحية ساتيرية
savoir faire	براعة التصرف
scene	منظر
scenery	مناظر
sensational	عحرك للمواقف
sensationalism	إثارة العام
le genre dramatique sérieux	النوع المسرحى الجدى
sentiment	عاطفة رقيقة
sentimental	عاطفى - رقيق العاطفة
sentimentalism	المذهب العاطفى - الأدب العاطفى
semi - classical	شبه كلاسى - قريب من المذهب الكلاسى
situation	موقف مسرحى وضع روائى
serious drama	مسرحية جدية
speaking person	شخصية تتكلم على المسرح
solution	حل
a happy solution	حل سعيد
stage	منصة
stage - manager	مدير المسرح (مخرج) - مدير فنى

primum mobile			الكرة السماوية
pulbitum	منبر	purge	يطهر (يضرى مهلة 1)
puritan	مطهر	puritans	مطهرون
puritanism			الذهب الطهرى
narrative poetry			الشعر القصصى
poetic prose			النثر الشعرى (الشعر المتثور)

Q

query	استفهام — تخرى — استطلاع
questionable	مسألة فيها نظر — خلافة
quibble	مناظرة — مباحة
quicktempered	حاد الطبع
quip	تهكم — مثل سائر (تقليد)
quiz	تكتيت فككة تهكية
quotable	يمكن الاستفهام به
quotation	استفهام — عبارة مقتبسة
quote	يقتبس

R

real	واقعى
realism	الواقعية — المذهب الواقعى
realist	كاتب واقعى
realistic	واقعى
non-realistic	غير واقعى
recognitions	تعارفات
reflections	تأملات
relief	تفريج — مفرج
tragic relief	التفريج من إصر الأساة
Renaissance	النهضة
representative	نموظج — ممثل ل
répétition	التكرار
Restoration	عودة الملكية إلى انجازنا
Rhetorica et Poética d'Aristotele	(كتاب البلاغة والشعر عند أرسطو المؤلف ساني)

— ٩ —

orchestral=orchestic			نسبة إلى الفرقة للوسيلة
orchestrión = orchestrina			موسيقى آلية
orphan			مصحى — مطرب (نسبة إلى أورفيوس)
outdoor theatre			مسرح في الهواء الطلق
outdoor performances			حفلات خلوية
overact	يبالغ في التمثيل	overacting	المبالغة في التمثيل
overawing			مزعج
overfatigued	متعب	overstrained	يلتف منه الإعياء بملء

P

pantomime	إيمائية صامتة	mimetic pantomime	ملهاة الإيمائية الصامتة
pathetic			محرك للعواطف — مبعج
patterns	نماذج — أنماط	Greek patterns	النماذج اليونانية
pedant	متعلم — سطحي	pedantry	التعالم — الطعية
pedantic	متعلم — متعالم	personalities	شخصيات
peripicacity			الزكاة — حدة الفهم
plot	عقدة الرواية (موضوع الرواية)	sub-plot	عقدة ثانوية
pity	الرأفة — الحنان	under-plot	عقدة ثانوية
poetic inspiration			الإلهام الشعري
poetic justice			العدالة الشعرية (وفيها يهزل الشرير أو يهزم ويتنصر الخير)
play	تمثيلية — يمثل	domestic play	تمثيلية مائلية (أهلية)
sentimental play			تمثيلية عاطفية رفيقة
playwright = playwright = dramatist			كاتب تمثيلات
comic playwright = comedian			كاتب ملهى
tragic playwright			كاتب مأسى
the thesis play			التمثيلية الموضوعية (بحث أحد الموضوعات)
the problem play			تمثيلية للمشكلة
the analytical play			التمثيلية التحليلية
the psychoanalytical play			تمثيلية التحليل النفسى
pleasure	اللذة — النعمة	malicious pleasure	الافساد الخبيث
play-making			كناية التمثيلات
preliminaries			مباهى أولية — أوليات
preliminary considerations			فكرات أولية

N

narrate	يروي — يفس	narration	القصة — المبرد أو الحكاية
narrative	قصصى — روائى	narrative fiction	القصة الروائى
natura			الطبيعة
natura naturata			الطبيعة المنفصلة (عند سبينوزا)
natural	طبيعى	naturalism	الذهب الطبيعى
naturalist	كاتب طبيعى	naturalize	يكتب من للذهب الطبيعى
neo-classic			كلاسى حديث
neo-classicism			الكلاسيكية الحديثة
neo-classicist			كاتب كلاسى حديث
nobility			النبل — الشرف — الرفعة
the nobility			الأعيان
the feeling of nobility			الشعور بعامل الرفعة
nullum minus continet in se majus			الشيء الصغير لا يمكن أن يشتمل على الشيء الكبير
nonreal			غير واقعى
nonrealism			اللاواقعية (ضد المذهب الواقعى)
nonplus			ورطة — حيرة
nonsense	هراء — هذيان	nonsensical	لا معنى له
novation	التجديد — الاستحداث	novel	قصة — رواية — حديث عجيب
novelle	أقصصة	novelist	قصاصى — كاتب قصة
novelistic	روائى — قصصى	novelization	بناء الرواية
novelize			يضع بناء القصة
novella	رواية ذات حبكة ومعدل	novelty	الجددة — المحدثات

O

occidental	غربي — أفرنجى
occidentalise	يفرنج — يصبح بصيغة غربية لإفرنجية
occidentalism	مفرنج — الفرنجية — الموائد والأظلمة الغربية
ode	قاعة الطرب والموسيقى — سامر (odeon (odeum) أغنية — نشيد
odist	فرقة موسيقى وترية — ناظم الأغاني string orchestra
orchestra	فرقة موسيقية (دائرة أرض الجوقة)
chamber orchestra	أوركسترا الحفلات الصغيرة
orchesis == orchestics	الرقص التوثيمى (عند اليونان)

the theory of katharsis

نظرية التطهير (عند أرسطو)

L

Latin

اللغة اللاتينية

a good Latinity

المهارة في اللغة اللاتينية وآدابها

limitations

تقييدات فيها نفس — ألوان من القصور

lyric-al

غنائي

the lyrical element

العنصر الغنائي

M

manuscripts

مخطوطات — مؤلفات مخطوطة

masculine tragedy

مأساة تنلب عليها صبغة القورة

mastix

نارذ

mechanical judgments

أحكام آلية (لا تقوم على فكرة)

mental deformity

التفس العقلي

merriment

البط للرح

metre

بحر مرسوم — وزن — ميزان شمرى

mimetic-al

ممثل بالإيعاء والإشارات

mime

تمثيلية إيمائية

mimic

ممثل بالإشارات

mimicry الممثل المزى

mirth

للرح — البط

monachism

الرهبة — النسك

monastic

رهبانى — كهنوتى — نسك

monasticism

معيشة الأديرة — الرهبة — النسك

monastery

دير

monotonous

رتيب — مطرد التزم — فو نسق واحد

monotony

الرتابة — الاطراد في التزم — النسق الواحد

mood

جو — مزاج — كيب — روح

moody

شكس — نكد

moral

منزى أدبى أخلاقى

morals

أدييات — أخلاقيات

morally

أخلاقياً — أديياً — عقلياً

moralist

كاتب أدبى أخلاقى

the question of moral

مشكلة المنزى الأخلاقى

morose

نكد — شكس

mot de caractère

الكلام الذى يبر من عقلياً شخص ذى مييزات خاصة — نمط — (نوب) — كاوكتير

— 6 —

the heroic tragedy	مأساة البطولة
historical play	تمثيلية تاريخية
Histrion-mastix	كتاب (التقد التاريخي) «لؤلؤه» برين Pryne
horror tragedy	مأساة الرعب
humcur	نمادح — طرز (نبيات) humcurs فكامة

I

illusion	إيهام — خداع	theatrical illusion	إيهام مسرحي (خداع النظارة)
implication	ورطة — مسألة مفقدة		
impotence	مجز — ضعف — ومن		
impress	يطبع — يترك أثره — يترك طابعه		
impression	طابع — أثر		
incidents	حوادث — أحداث		
inconceivable	لا يمكن تصويره		
incongruity	عدم اللامعة — عدم المناسبة		
informing power	الطاقة الاخبارية		
inventiveness	روح الابتكار — القدرة على الابتكار		
inharmenicus	متنافر		
intellectual	ذهي — عقل		
interference de series	تداخل السلسلتين (موضوعان أو أكثر في المسرحية الواحدة)		
interlude	فصل مسرحي (رواية قصيرة)		
inversion	إعكاس		
inwardness	العمق — (الداخلية)		
irony	التهكم — الاستهزاء — السخرية		
tragic irony	عنصر السخرية (التهكم في المأساة)		

J

judgments	أحكام هامة	significant judgments	أحكام هامة
judgment of drama	الحكم على المسرحية		
juxtapose	يلصق — يجاور — يذبل ب		
juxtaposition of a number of characters	تجاور عدد من الشخصيات في المسرحية — الصلات القائمة بين عدد منهم		

K

katharsis	التطهير — (العربة المسهلة !)
-----------	------------------------------

— 5 —

fantasy of imagination			نمرة من نمرات الخيال
farce	مهزلة	farcical	هزلي — تهيجي
farcio			أنا أحشو (أنا أمزل)
fate			القدر — البخت — النصيب
Fates			ربات للفاير في أساطير اليونان
the serse of fate			الشعور بسلطان الفايير
features			سمات
characteristic features			سمات مميزة — خصائص
feminine tragedy			مأساة تنقلب عليها صبغة الأنثى
flaw	نقص — عيب	flawless	لا عيب فيه
the flaw arising from circumstances			العيب الذي تسببه الظروف
the flawless hero			البطل الذي لا عيب فيه
the tragic flaw			عامل النقص في بطل للأساءة
folly			الجهالة — الجهالة
the thugli tless folly			الحماقة الخالية من التفكير
fcg			في العصر — العائقي — التندور
form	الصورة	forms	الصور
literary forms			الصور الأدبية
formulate			يصوغ
formulation of rules			صياغة القواعد

G

grammatica		النحو (الجراما طيقا)
grammarians		النحويون
grandeur		الجلال — العظمة — الجلالة
heroic grandeur		جلال البطولة
groundlings		حنالة المتفرجين ممن لا ذوق لهم

H

hallucination		ذهول — شرود الفكر (المالوسة)
heredity		الوراثة
hero	البطل	hercine البطالة
the twin hero		البطل الصنو
the hero swayed by two ideals		البطل يملكه متلان أعلنان

— 4 —

lengthy stage directions	توجيهات مسرحية مطولة
disbelief	إنكار
discoveries	تكشفات
disquisitions	آراء — أقوال
dithyramb	دثرام — أغنية لياخوس
domestic drama	مسرحية عائلية (شعبية — أهلية)
domestic tragedy	مأساة عائلية (مثل داملت ولير)
drama	مسرحية (درامة)
dramatic-al	مسرحي — تمثيلي — درامي — مؤثر
dramatic conventions	تقاليد مسرحية — اصطلاحات مسرحية
dramatic literature	أدب مسرحي
liturgical drama	مسرحية دينية
the basis of the dramatic	أساس الكتابة للمسرحية — أصول التأليف المسرحي
dramatis personae	الشخصيات المسرحية
drame	المسرحية الجديدة للؤثرة (الدراما) [وهي غير للأساءه]

E

eccentricities	انحرافات
effects	مؤثرات — تأثيرات
the poetical effects	التأثيرات الشعرية
effervescence	الشعثة
ephemeral farce	مهزلة تافهة (رخيصة — منقطعة)
epic	ملحمة
error	غلطة
unconscious error	غلطة غير مقصودة
esprit (wit)	خفة الروح — ظرف — البراعة في التندر — القدرة على التذكيت
états de l'âme	عوامل الروح
external	ظاهري
extremity	تطرفات — أطراف من اللانلاة
	الزيادة عن الحد — التطرف

F

fallacy	مغالطة
fantastic-al	المغالطة المحركة للمواقف — للفتحية
fantasy	خيالي
	الخيال

— 3 —

the comedy of situation	ملهاة المواقف
the romantic tragi-comedy	للهاة الفجعة الرومنسية
the tragic-comedy	للهاة الفجعة
types of character	أنماط أخلاقية (شخصيات)
comic مضحك	الأشياء المضحكة — مادة الضحك the comic
the comic effort	الحركة الكوميديّة
the comic spirit	الروح المضحكة — الروح الكوميدي
comique الضحك le comique de mots	الضحك الناشئ عن تركيب الكلمات
the sources of the comic	مصادر الأشياء المضحكة
comique de situation	الضحك الناشئ من الموقف
conflict	صراع
inner conflict صراع داخلي	outward conflict صراع خارجي
critic ناقد	criticism النقد
classical criticism	النقد الكلاسي (النقد في العصور القديمة)
medieval criticism	النقد في العصور الوسطى
modern criticism	النقد في العصور الحديثة
derivative criticism	النقد الاستنتاجي
artificial criticism	النقد الرائب
create	يخلق — يبتنى
dramatic creation	التأليف للمسرحي (كتابة المسرحية) الخلق للمسرحي
cynical	ساخر — تهكمي — تهكم — لا يؤمن بمصالح البشر
cynicism	الاستهزاء — التهمك — زهد (منعبد الكلية)

D

declarations	تصريحات — أقوال
all-embracing declarations	أقوال جامعة مانعة
decorousness	الذوق — اللياقة
decorum	الذوق — اللياقة
degradation	المط من المقام (التهزيء)
Deipnosophistae	مأدبة العلماء (لؤامها أتيانايوس)
denouement	الحل الأخير لمفيدة المسرحية
derivative	استنتاجي
deus ex machina	الإله من الآلة (العامل الإلهي)
directions	تعليمات — توجيهات

beau	في المصغر — غندور — (جوب)
bel air	بهاشة
bon mot	النادرة — النكتة
boxes	الغرفات (البناوير)
buffoon	مهرج ، بهلوان
buffoonery	التهرج — المصوفة

C

caractère	نمط — نموذج (تيب — كراكتير)
centres	أوساط تعليمية educational centres
character	شخصية مازجة waggish character
chronicle play	تمثيلية إخبارية
circus	سيرك
classic—al	كلاسيكية — للذهب الكلاسي classicism
classic literary theory	النظرية الأدبية الكلاسيكية
neo—classic literary theory	النظرية الأدبية الكلاسيكية الحديثة
classification	تصنيف classify
closet drama	مسرحة قراء ولا تمثل
clown	الكورس — النعبد — فرقة المنعدي chorus
white—faced circus clown	بليانفو السيرك ذو الوجه الأبيض
comedy	ملهاة
commedia	لللهاة للترجمة commedia dell'art
divina commedia	ملهاة إلهية
comedy of character	لللهاة الأخلاقية
comedy of manners	لللهاة السلوكية
comedy of humour	لللهاة الفكاهية
comedy of humours	ملهاة الطرز (الأنماط) التماذج
comedy of intrigue	ملهاة الدسيسة
comedy of romance	لللهاة الرومانسية (العاطفية)
comedy of wit	ملهاة النادرة (التندر)
comedy of bon-mot	ملهاة التنكيت
the fantastic comedy	لللهاة الخيالية
the intellectual comedy	لللهاة التقنية
the genteel comedy	لللهاة للمهذبة — ذات العوائل الرقيقة
the social comedy	لللهاة الاجتماعية
the sentimental comedy	لللهاة ذات العواطف الرقيقة

الاصطلاحات المسرحية

ملاحظة : تثبت هنا من المعاني ما يدخل في علم المسرحية فقط .

A

act	فصل	the five acts	الفصول الخمسة
accessories			الأدوات والأمتعة للمسرحية (الأكسوار)
admixture			مزيج
the admixture of tragedy and comedy			للزج بين الأساة والكهاة
adumbrate			يصور إجمالاً — يشير إلى — يدل على
the adumbration of new ideas			دلالة الأفكار الحديثة
adverse	معاكس	adverse circumstances	ظروف معاكسة
allude	يكنى — يورى — يلمح	allusion	كنائية — تورية — تلويح
mocking allusions			توريكات ساخرة
allure			يفري — ينجو
ambition			طمع — طموح
analytic method			الطريقة التحليلية
Ars grammatica			كتاب النحو (مؤلفه ديوميترز)
Arte Poetica (De)			كتاب : فن الشعر (مؤلفه فيدا)
creative arlistry			الليقة الفنية الخلاقة
the social aspect of comedy			الناحية الاجتماعية للكهاة
the power of assessing			قوة التقدير الصحيح
audience			الجمهور — جمهور النظارة — للفرجون
Augustan	(نسبة إلى أوغسطس)		لقب كان يمنحه الإمبراطور لكبار الأدباء الرومانيين
attributes			صفات — مظاهر
physical attributes			مظاهر جسمانية
ecclesiastical authorities			السلطات الكنسية
automatic	تلقائي	automatism.	تلقائية

B

ظاهرة — خلفية — أساس

background

هيئة المستشارين :

أ . إبراهيم فريح (مدير التحرير)

د . جابر عصفور

أ . جمال الغيطاني

د . حسن الابراهيم

أ . حلمي التوني (المستشار الفني)

د . خلدون النقيب

د . سعد الدين إبراهيم (العضو المنتدب)

د . سمير سرحان

د . عدنان شهاب الدين

د . محمد نور فرحات (المستشار القانوني)

أ . يوسف القعيد

■ دار سعاد الصباح

للنشر والتوزيع

هي مؤسسة ثقافية عربية
مسجلة بدولة الكويت
وجمهورية مصر العربية
وتهدف إلى نشر ما هو
جدير بالنشر من روائع
التراث العربي والثقافة
العربية المعاصرة والتجارب
الابداعية للشباب العربي
من المحيط إلى الخليج وكذا
ترجمة ونشر روائع الثقافات
الأخرى حتى تكون في
متناول أبناء الأمة فهذه الدار
هي حلقة وصل بين التراث
والمعاصرة ويين كبار المبدعين
وشبابهم وهي نافذة للعرب
على العالم ونافذة للعالم على
الأمة العربية وتلتزم الدار
فيما تنشره بمعايير تضعها
هيئة مستقلة من كبار
المفكرين العرب في مجالات
الابداع المختلفة.

دار سعاد الصباح

ص.ب. : ٢٧٢٨٠

الصفحة ١٣١٣٣ - الكويت

ص.ب. : ١٣ المقطم - القاهرة



دار
سُعاد الصباح